

MONTSE CARREÑO

F(R)ICCIONES CON LO REAL:

LAS CAJAS CHINAS

FRAGIL



2010年第四期法制宣传栏

法制宣传栏
宣传法律知识
提高法律意识
维护合法权益

一、什么是法律
法律是由国家制定或认可的，由国家强制力保证实施的行为规范。法律具有强制性、普遍性、规范性等特点。

二、法律的作用
法律具有规范作用，可以指引人们的行为；法律具有保护作用，可以维护社会的秩序；法律具有强制作用，可以对违法行为进行制裁。

三、如何遵守法律
公民应当自觉遵守法律，不得违反法律的规定；公民应当依法行使权利，不得滥用权利；公民应当依法履行义务，不得逃避义务。

四、法律与道德的关系
法律与道德都是社会规范，二者相辅相成，共同维护社会的秩序。法律是道德的底线，道德是法律的上限。

五、法律与生活的关系
法律与我们的生活息息相关，从出生到死亡，我们都在法律的框架下生活。法律保障我们的权利，也约束我们的行为。

六、法律与职业的关系
法律是职业行为的准则，各行各业都必须遵守法律。法律保障职业的尊严，也规范职业的行为。

七、法律与社会的关系
法律是社会的基石，没有法律就没有社会。法律维护社会的稳定，也促进社会的进步。

八、法律与个人的关系
法律是个人行为的准则，每个人都应当遵守法律。法律保障个人的自由，也约束个人的行为。

九、法律与国家的关系
法律是国家的根本，没有法律就没有国家。法律维护国家的统一，也保障国家的利益。

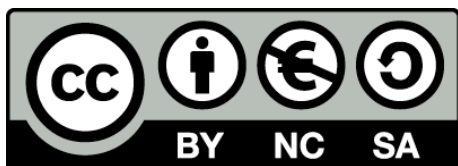
十、法律与世界的关系
法律是世界文明的成果，也是人类进步的阶梯。法律促进世界的和平，也推动世界的发展。

F(R)ICCIONES CON LO REAL:

LAS CAJAS
CHINAS

MONTSE CARREÑO DELGADO

Directora	Dra. Antònia Vilà Martínez
Tutor	Dr. Eloi Puig Mestres
Programa de Doctorado	Estudios Avanzados en Producciones Artísticas
Línea de Investigación	Arte en la Era Digital
Facultat de Belles Arts	Departament de Pintura
Universitat de Barcelona	
2015	



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement - NoComercial - CompartirIgual 3.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial - CompartirIgual 3.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0. Spain License.

9 F(R)ICCIONES CON LO REAL

- 11 **F(r)icciones con lo real: Las cajas chinas**
- 12 Metodologías de investigación: los conceptos como cajas de herramientas
- 20 **El consumo sirve para pensar**
- 20 El tren de la seda
- 22 Yiwu, el todo a 1€ global
- 25 Conflictos entre la cultura y el consumo
- 27 Dibujar el pensamiento al trazar una guía de viaje
- 29 **Caso de estudio: Las cajas chinas**
- 30 Un proyecto deslocalizado
- 32 La realidad como objeto de montaje
- 38 El proyecto como relato
- 39 *Cajas chinas*
- 40 Historias cruzadas
- 41 Estrategias narrativas
- 43 Las cajas españolas

45 LA FACTORÍA DE LA PINTURA CHINA

- 47 **Dafen y las curiosidades**
- 49 Bienvenidos a Dafen: la ciudad de los copistas
- 55 El milagro económico chino
- 60 **La pintura de exportación**
- 62 Orígenes de la pintura china al óleo en el comercio de Cantón
- 65 Retrato del *Chinese painter*: Lam Qua
- 72 Las numerosas caras de George Washington
- 77 **La tradición china de la copia**
- 77 El primer pintor empresario: Huang Jiang
- 81 La pintura comercial
- 88 La pintura en cadena de montaje: Wu Ruiqiu
- 91 Mi fábrica puede hacerlo más rápido, más barato y mejor
- 93 El arte de la producción en masa
- 97 El Van Gogh chino: Zhao Xiaoyong
- 105 **Industrias culturales y modelos globales:
del 798 de Pekín al Oil Painting Village de Dafen**
- 106 La antigua fábrica convertida en distrito artístico
- 117 798 modelo de la industria cultural
- 120 Repeticiones de Pekín en Dafen
- 125 Los sueños secretos de los pintores

129 LAS CAJAS CHINAS

131 Reactivar el pasado

- 133 Recuperar excedentes de la historia
- 135 Imágenes de guerra: imágenes dolientes
- 137 Usar los archivos en modo *post-it*

139 Breve crónica del patrimonio artístico español en tiempos de guerra

- 153 El salvamento del patrimonio catalán

159 Arte perdido: buscar en los archivos de la guerra civil

- 159 La Fototeca y Archivo del IPCE
- 164 El Archivo del Museo del Prado
 - 165 Las dos Marianas
- 171 Los fondos del Museo del Prado y sus bienes dispersos
 - 172 *Inventario General de Pinturas I. La Colección Real*
 - 173 *Inventario General de Pinturas II. El Museo de la Trinidad*
 - 178 *Inventario General de Pinturas III. Nuevas Adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*
- 182 Perdidas en los catálogos razonados
- 186 Ciego músico y lazarillo de Francisco Bayeu
- 191 Los Grecos del Prado
 - 195 La factoría del Greco
- 200 Prospección de los museos de Barcelona
 - 204 Las colecciones catalanas y el proyecto de un gran museo
- 210 Biografía de una colección: de Bosch i Catarineu a Muñoz Ramonet
 - 220 Desenmascarar a Eugenio Lucas
- 225 Los imitadores de Fortuny
- 237 De los tesoros de una casa a las obras de un museo: la colección Plandiura
- 250 Un mercado efímero de Xavier Nogués

256 En defensa de la pintura barata

- 261 (re)producir una copia sin el original. Ficciones patrimoniales
- 266 Empatía por la copia: los pintores de Dafen
 - 266 Wang Jun vs. Greco
 - 268 Yü Sheng vs. Bayeu
 - 270 WeiNie vs. Lucas
 - 272 Zeng Jie vs. Fortuny
 - 273 Jiang Yi Ming vs. Mir
 - 275 Make vs. Nonell
 - 276 Dong Zi vs. Nogués

278 El making-of: documentar la ficción

289 EL MUSEO DESBORDADO

291 Desplegar imágenes del museo

299 La reversibilidad de la copia al entrar y salir del museo

300 *Fabiola*, una colección de Francis Alÿs

305 *Sunflowers Seeds*, 150 toneladas seminales de Ai Weiwei

309 La potencialidad de lo falso y la cultura Shanzhai

324 Construir la ficcionalidad: camuflaje y *mise-en-scène*

332 Entrar por una brecha del museo

338 "Destapar" las cajas en público: narrar el relato

347 Minificción para un auténtico Greco

353 Serie de pinturas: Dafen *hand-ready-made*

369 ENLAZAR UN CÍRCULO DE IDEAS: CONCLUSIONES

379 BIBLIOGRAFÍA

397 Agradecimientos

F(R)ICCIONES CON LO REAL



F(R)ICCIONES CON LO REAL: LAS CAJAS CHINAS

La investigación que desarrolla esta tesis doctoral trata de *fakes*, del uso de archivos y del museo, tres elementos clave unidos –en este caso– por el contexto generado entorno a un proyecto artístico titulado *Las cajas chinas*. Este denominador común es el nexo que pone en correspondencia una serie de ideas o situaciones, que establece unas reglas tácitas que permiten vincular hechos no relacionados para que cobren sentido. La noción de proyecto se ha convertido en una especie de motor interno, de aparato conector a partir del cual establecemos la estructura, marcamos el plan y acometemos las medidas necesarias para llegar a hechos concluyentes. Es decir, que marca también una temporalidad, plantea objetivos a cumplir y consume un proceso.

Esta reflexión se despliega a través de un proyecto, una investigación artística que es el vínculo –el conector y el motor interno–, que permite argumentar todas las ideas que provienen de una experiencia vivida: la investigación en tanto que estudio y el proyecto en tanto que plan, se materializan. Las ideas que nos acompañan en este trayecto se apoyan en textos existentes y referentes de los que se nutren, y expresan los modos en que han sido interpretados y usados. Nos desplazamos por un “texto” con la voluntad de apropiarlo y darle continuidad, de modo que la manera en que asimilamos estos modelos o teorías también queda reflejada.

El proyecto *Las cajas chinas* surge de una situación singular a partir de la cual se van encadenando otras circunstancias concretas. Su estructura es narrativa: una sucesión de hechos aislados que se producen a lo largo de un tiempo determinado y como consecuencia provoca una variación de la situación inicial. El fluir temporal de la trama de acontecimientos integra movimientos de retroceso

y saltos hacia delante. Partiendo de esta consideración, las nociones de relato y de ficción aparecen, empezamos a contar y en un momento determinado “miramos hacia atrás” y detenemos la historia para narrar un suceso del pasado. Este proceder anacrónico propio del relato nos sitúa como “la voz” del narrador, aquel que puede tramar o falsear incluso cuando el guión –o el plan urdido– lo exige, ¿no se trata acaso de trazar un buen plan para lograr el objetivo? La puesta en escena de la ficción se proyecta en el campo de lo verosímil, como una estrategia eficaz.

Intervenir en el orden de la realidad significa llegar a comprender lo que no sabemos, aquello que solo suponemos o imaginamos; desear e intentar introducirnos aunque haya dificultad, pese a que en ese acercamiento se produzcan f(r)icciones, ¿acaso es sencillo distinguir la ficción y la realidad? Muy variadas son las intrusiones de la una en la otra, en el seno del lenguaje. La erre entre paréntesis es un juego de palabras, una maniobra semántica para introducir un intervalo, un espacio en “lo real”, y dos palabras que de entrada nada tienen que ver: fricciones y ficciones unidas por un paréntesis problemático, que debo aclarar. Fricción es el roce de dos superficies en contacto, y ficción –simulación de lo real– es la construcción de un mundo distinto pero cercano y coherente, un relato posible que nos permite tomar posición. Y en posición –o en contexto –, podemos decir que la ficción frota lo real a contrapelo.

METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN: LOS CONCEPTOS COMO CAJAS DE HERRAMIENTAS

Cae la tarde de un día de final de verano, y la última luz adorna la gran escalinata de acceso frontal al Palau Nacional desde la avenida de la Reina María Cristina, flanqueada a medio camino por las grandes fontanas. La montaña de Montjuïc, ofrece un entorno escenográfico privilegiado desde el cual disfrutar de una magnífica y única vista barroca de Barcelona, particularmente adornada para las Fiestas de la Mercè.

Es viernes 23 de septiembre de 2011, a las seis y media de la tarde, una furgoneta de la empresa Cultural Sense desciende la rampa que accede al interior del MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) por el muelle de carga. El vehículo traspasa la puerta elevada y el personal despliega el protocolo de entrada.

Han transcurrido unas tres horas, hasta que la furgoneta remonta la rampa y abandona el edificio del palacio. En este tiempo ha anochecido, y una aureola resplandeciente corona el monumental conjunto arquitectónico; entre tanto, ha empezado una función de agua y luminosidad en La Fuente Mágica, para el mayor disfrute de ciudadanos y turistas.

Ahora es el momento de una introducción. Damas y caballeros, a modo de introducción, esta es una película acerca de los trucos y el fraude ... acerca de las mentiras. Contadas al lado de una fogata, en un mercado o en una película. Sin duda casi todas las historias incluyen algún tipo de mentira. Pero no esta vez. Es una promesa. Durante la siguiente hora, todo lo que oirán de nosotros es verdadero y se basa en evidencia sólida.

Orson Welles, *F for Fake*, 1973

Las prácticas artísticas contemporáneas han experimentado un giro que afecta a los modos de pensar y de hacer, que se concreta en la disolución de los tradicionales marcos de conocimiento y en el diálogo entre disciplinas. Las obras son producidas en diversidad de formatos híbridos que actúan como dispositivos dirigidos a una acción o acontecimiento, que puede suceder incluso fuera del contexto codificado del sistema artístico. Los métodos de los que se sirven estas prácticas en la construcción de narrativas o micro-relatos nos lleva a revisar conceptos como “autor”, “puesta en escena” o “espectador”. Estos modos de hacer han desplazado la idea moderna del autor como productor y origen de significado, para interesarse por procesos de producción y circulación del sentido, y por estrategias de puesta en escena del discurso que exigen nuevas actuaciones cognitivas al espectador.

El enfoque teórico y metodológico de esta investigación parte de la propia producción, y de la instrumentalización de los procesos, que derivan en la unión del conocimiento discursivo y la propia praxis. Se plantea el proyecto *Las cajas chinas* a modo de objeto o marco dialéctico, para establecer relaciones con los modos de hacer de las obras de otros artistas que se abordan, y con el uso de lecturas, conceptos o ideas de los que nos servimos en este proyecto, que utilizamos como pretextos e interpretamos al hilo de nuestro pensamiento. Leer y usar los libros como cajas de herramientas, como deseaba Foucault al afirmar que escribía para usuarios, y no para lectores, deseando que en sus libros otros pudieran encontrar herramientas para utilizar como quisieran en su propia área. Desde esta premisa, nos apropiamos, interpretamos y ponemos en acción las nociones e ideas que desarrollamos en la construcción del relato que propone *Las cajas chinas*.

Una relación de concepciones se han ido encadenando, como los actores que forman parte de una trama, o como las ideas que sostienen un argumento. Los conceptos que se abordan siguiendo el hilo de los procesos de trabajo, sirven para examinar las intuiciones e ideas que ponemos en práctica, los métodos que decidimos usar y el punto de vista desde el que nos situamos. Al enunciarlos, analizamos –y ponemos en juego– un conocimiento que puede ser tácito y pragmático; es decir, que puede guiarse por la sospecha de algo pero a la vez, al desarrollarse, tiene la capacidad de producir un efecto. Ponemos en práctica ideas o conceptos que al materializarse pueden ser sometidos a juicio.

El **consumo** y el objeto **kitsch** son dos nociones que se van entrelazando, a través del consumo popular de los símbolos de la “alta” cultura y las relaciones

sensibles que proyectamos sobre las cosas. En esta línea, nos orientaremos en torno a la banalización del objeto artístico, inmerso en los procesos de apropiación de bienes simbólicos resultado de la globalización cultural.

La **copia**, la réplica, la falsificación y el **fake**, son términos ligados a la inherente reproductibilidad de lo visual, y que nos ponen en relación con procesos de uso e intercambio; éstos pueden ser utilizados como estrategias que nos hacen reconsiderar las construcciones de lo ficticio y lo real. También son palabras que ostentan diferentes usos, por este motivo es productivo utilizarlas como conceptos y examinar los matices y connotaciones que generan en torno a nuestro objeto de análisis. Para llevar a término nuestros propósitos, nos **apropiamos** de la producción de copias de obras artísticas como método para explorar sus significados culturales; la investigación parte de la fabricación masiva de copias comerciales de los *old masters* de la pintura –elaboradas manualmente al óleo–, dispersas por los vastos mercados de consumo globales. Se trata de un contexto que nos sitúa “después de la copia”, ya que las fuentes visuales de las que se derivan –reproducciones impresas o fotografías– han perdido cualquier relación con el referente. Son ejemplos de múltiples copias existentes en ausencia de un original, que “asimilan el *ethos* de la reproducción mecánica”¹ integrado en sus procesos de producción y en su abundante cantidad, y que a su vez reivindican el “culto a la originalidad” que se atribuye a la pintura, en tanto que singularidad.

Dos términos, **archivo** y **anacronismo**, se encuentran sujetos a la experiencia derivada del acceso aparentemente infinito a la información, que a día de hoy experimentamos como el paradigma de un “gran archivo”; pero sus discontinuidades y sus rupturas también determinan la manera en que pensamos y vemos el mundo, y definen cómo nos producimos socialmente: los hábitos y los objetos que valoramos en base a nuestras creencias culturales. La imagen del archivo emerge de la idea de un lugar en el que las cosas se yuxtaponen –en el tiempo y en el espacio–; discurrimos en distintas temporalidades o, como define Nicolas Bourriaud, en heterocronías², que modelan nuestra interpretación de la historia, los sucesos y los contextos, ya que la geografía y los modos de habitar se experimentan más por desplazamientos que por arraigos: por este motivo, necesitamos cada vez más cartografiar el mundo, para representar su rostro.

El anacronismo, por definición, va en contra de la cronología, surge como un error que proyecta una visión del pasado en el presente; justo en el momento en que lo vemos –especialmente si nos pilla desprevenidos–, nos descubre la naturaleza ficticia y engañosa de la imagen. Si lo utilizamos conscientemente, como una herramienta reflexiva de la cronología, nos sirve para descifrar y comprender la idea de historia en el presente; ya no vemos lo antiguo de la misma manera³. El simple acto de desplazamiento que provoca el anacronismo, como un modo de collage en el tiempo, lo convierte en una parodia o ironía.

El **Museo** se ha convertido en un objeto complejo⁴, y en una palabra clave del léxico cultural contemporáneo: el espacio en el que se transforma el objeto artístico

1. Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 2006, p. 167.

2. Nicolas Bourriaud (coord.); Andreas Huyssen, *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. CENDEAC, Murcia, 2008.

3. Mieke Bal, “Trabajar con conceptos: el anacronismo como lupa” [archivo de vídeo], conferencia celebrada el 2 de febrero de 2011 en E.T.S. de Ingeniería Informática de la Universidad Politécnica de Valencia como parte del Máster Artes Visuales y Multimedia. <<https://youtu.be/MzSLre7CH4E>> [consulta: 03.11.2014].

4. Carles Guerra, “Adiós al cubo blanco”, en VV.AA., *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. MACBA, Barcelona, 2010.

y se capitaliza la producción de valor, el sentido y las emociones. Partimos de la idea del consumo de bienes simbólicos y la producción masiva de réplicas de obras icónicas, y nos “infiltramos” en el museo con el objetivo de problematizar la génesis, el valor y la legitimación de esta categoría de objetos.

La **ficción** es entendida como una estrategia, un método narrativo para apropiarnos e interpretar lo real y lo que nos provoca extrañeza. Es también un modo de abordar lo desconocido que forma parte del horizonte móvil de un proceso creativo. Entre nuestra intuición –lo que pretendemos y lo que puede llegar a pasar– hay una zona de incertidumbre en la que la ficción tiene lugar; Deleuze define el concepto como un desplazamiento entre el presentimiento y la investigación.

Un libro de filosofía debe ser, por un lado, una especie muy particular de novela policial y, por otro, una suerte de ciencia ficción. Con novela policial queremos decir que los conceptos deben intervenir, con una zona de presencia, para resolver una situación local. Ellos mismos cambian con los problemas (...) Ciencia ficción también en otro sentido, en el que las debilidades resaltan. ¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? Es acerca de esto, necesariamente, que imaginamos tener algo que decir⁵

Desde esta perspectiva, los conceptos se relacionan con las ideas concretas –no son universales, como tendemos a creer–, y se sitúan entre la teoría y la práctica: entre nuestro saber y nuestra ignorancia, “haciendo pasar el uno dentro de la otra”⁶ como un vector que nos ayuda a pensar. Tomo prestada la metodología de análisis de Mike Bal⁷, los *conceptos viajeros* como cajas de herramientas –algo que podemos usar– y que nos ayudan a acercarnos al objeto de análisis –en este caso una experiencia materializada en obra–, de este modo nuestra producción como interlocutor participa de la producción de significado. ¿No fue Deleuze quien dijo que la obra de un filósofo es una caja de herramientas de la que debemos tomar lo que nos sea útil?⁸ Los conceptos como cajas de herramientas, nos permiten utilizar las lecturas para movilizar ideas, se abren a la posibilidad sobrepasando el texto en el que se insertan y ampliando su alcance. La caja de herramientas a la que se refería Deleuze contiene los conceptos *vivos*, esos que los filósofos ponen en movimiento con su pensamiento, en la manera en que hilan o deshilan, en el modo en que desplazan un problema o fabrican otro, o en como construyen o destruyen con una pregunta.

Utilizo los conceptos para rodear y delimitar el objeto, para acompañarlo y participar de los matices en el significado al desplazarnos de un contexto a otro. Mientras nuestro relato viaja entre China y España, el concepto que me sirve de ejemplo es el de copia; las nociones comunes se tambalean entre dos contextos, por un lado está la narrativa que encasilla la cultura oriental como una tradición imitativa frente al culto a la originalidad occidental. Si bien China concibe la copia como un signo de admiración, homenaje y respeto, el arraigado concepto de autoría

5. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2002, pp. 17-18.

6. *Ibid.*

7. Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac, Murcia, 2009.

8. Jose Luís Pardo, “El gesto filosófico de Deleuze”, *Índex*, nº 1, primavera de 2011, p. 9.

que regula la visión occidental, la contempla como una fuente de contaminación resultado de la falta de originalidad, merma de calidad, e incluso es vista como un engaño. Esta apreciación parte de un tópico demasiado simplista, pero más allá de intentar organizar las contradicciones inherentes a la cultura de la copia, nos proponemos desestabilizar las ideas comunes al “viajar” con este concepto a través de estos dos contextos, de manera que algunos sentidos que pudiesen quedar excluidos, formen parte de nuestro análisis.

La investigación se estructura por capas que avanzan en paralelo al desarrollo del proyecto, en las que se van entretejiendo las ideas y reflexiones que se han ido generando. Es un itinerario que se expresa en plural, un registro de voz que se corresponde a “nosotras” (Montse y Raquel) y relata una experiencia compartida, y en la que en algunos momentos han colaborado otros agentes. Por otra parte, el argumento se hila a partir del marco de producción, que en ocasiones apela y utiliza otros textos, que en su conjunto articulan nuestra aportación teórica.

En *F(r)icciones con lo real* –capítulo 1– planteamos, a modo de antecedente, un panorama que envuelve al consumo y al objeto kitsch –la copia degradada– escenificados en las mercancías baratas que inundan los mercados globales; en el conjunto de procesos que se realizan en torno a la apropiación y usos de estos objetos, “el consumo nos sirve para pensar” en los deseos, las actitudes y mecanismos de producción y reproducción de un escenario social híbrido y geográficamente deslocalizado. Al hilo del consumo global de bienes de bajo coste, nos trasladamos a un lugar singular, una localidad china dedicada a la reproducción de obras de arte. Planteamos un relato expandido entre China y España, resultado del proyecto *Las cajas chinas* –que examinamos como caso de estudio–; una estrategia de reinterpretación que hace uso de la apropiación de estos objetos para recontextualizarlos en el ámbito del museo. Nuestra táctica se sirve de los mecanismos de la ficción para producir un efecto de realidad; a partir de dos historias cruzadas, alejadas en el tiempo y el espacio, proyectamos el pasado en el presente generando un contexto verosímil, dirigido a producir una acción.

Bajo el título *La factoría de la pintura china* –capítulo 2–, establecemos el marco contextual desde el que hemos desarrollado uno de los ejes principales del trabajo, en el que orientamos la noción de copia, ¿es una pintura copiada de una obra de arte una reproducción? Nos desplazamos a *Dafen Oil Painting Village*, un suburbio de Shenzhen (China) donde una ingente comunidad de pintores se dedican a realizar réplicas de obras maestras de la historia del arte producidas manualmente, que abastecen la mayor parte del consumo mundial de estos productos. Este lugar se nos presenta como un paradigma en el que confluyen el imaginario de la fábrica china de la copia y la pintura al óleo como singularidad; su imagen especular y las narrativas que genera en torno al comercio y consumo de estas pinturas, son el marco de exploración del concepto de copia y del constructo *Made in China* en el imaginario cultural de Occidente. Esquematizamos la categorización histórica de la pintura de exportación y los factores socioeconómicos que han favorecido a esta

creciente industria, apuntalada por las políticas del gobierno chino y el impulso a las industrias culturales; la promoción de la cultura juega un papel importante en las políticas de apertura y desarrollo que han transformado intensamente a China en los últimos tiempos. Desde esta perspectiva se ha presentado la eclosión de un modelo cultural sobre este próspero negocio de la pintura comercial de réplicas de obras canónicas, frente a la censura de los medios internacionales que desaprueban la sistemática falta de control sobre los derechos de autor en estas mercancías. Para situar sus antecedentes, retrocedemos a la producción artesanal y artística de la industria de Cantón a partir del siglo XVII, localizando el origen del creciente consumo de objetos chinos en Occidente, el inicio de la pintura de exportación y la noción del pintor copista –*chinese painter*–; un contexto que genera la narrativa de la pintura comercial que concluye en la actualidad en *Dafen Oil Painting Village*. Interpretamos este relato construido a través de las biografías sujetas a la manufactura de óleos; empresarios y pintores-trabajadores sometidos a exigencias contradictorias, que reivindican la “individualidad” y la “originalidad” del arte, frente a la “multiplicidad” y la “copia” de pinturas en producción masificada. El desarrollo acelerado de los sectores ligados a las industrias creativas y la amplitud de miras del gobierno, tienen la particularidad de encarnar dos modelos que se retroalimentan; el 798 de Pekín –primer centro de arte contemporáneo– y la ciudad de los pintores de Dafen –como una duplicación en versión consumo de bajo coste– representan dos escaparates del “milagro” cultural y económico de China, convertida en megapotencia a nivel mundial.

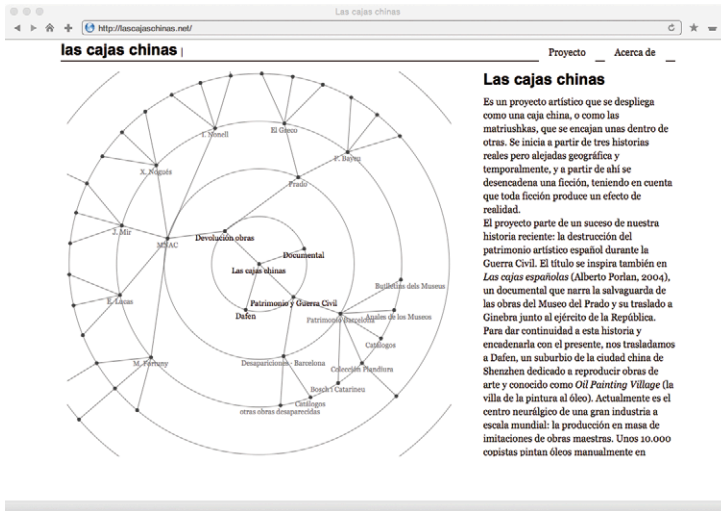
En *Las cajas chinas* –capítulo 3– planteamos otro tipo de trayecto espacio-temporal: nos trasladamos al pasado para hacer uso de un episodio de nuestra historia reciente –la pérdida y destrucción del patrimonio durante la Guerra Civil española–, que nos propusimos reactivar en el presente. Usamos los archivos para recuperar un excedente de la historia que pasó desapercibido: unas pinturas perdidas en la guerra, que constituyeron el segundo eje narrativo sobre el que ha pivotado el proyecto. Indagamos en la crónica de la salvaguarda del patrimonio artístico –un relato épico que pone en evidencia su dimensión política–, con el objetivo de localizar lo que quedó fuera de encuadre, los detalles extraviados que nos sirvieron para enlazar el relato ficticio de las obras restituidas a las colecciones a las que pertenecieron. Nos centramos en los fondos documentales de dos colecciones de entidad pública que jugaron un papel fundamental en aquella época, y que en la actualidad son instituciones emblemáticas que representan el arte histórico español: el Museo del Prado y, en el caso del relato del arte catalán, el MNAC. Nos desplazamos por la historia de las colecciones guiándonos a través de la potencia y materialidad de las imágenes, para detenernos al hilo de hallazgos fortuitos y apariciones inesperadas que pasaron a formar parte de una selección: anacronismos que construyen una historia paralela sobre la pintura y la reproducción. Describimos las obras y sus contextos temporales que implementan la noción de copia, como las réplicas de taller, las imitaciones de época o las apropiaciones de

estilo. Seleccionadas las obras, compilamos referentes para reproducir una copia plausible de los originales perdidos, y viajamos de nuevo a *Dafen Oil Paintig Village*, donde los pintores copistas entran a formar parte de nuestra ficción patrimonial.

El museo desbordado –capítulo 4– vendrá a simbolizar un encadenamiento de relaciones y el final de un recorrido; del paradigma de la producción masiva de imitaciones de bajo coste de prominentes obras artísticas, nos trasladamos al museo como representación hegemónica de los valores estéticos, culturales y patrimoniales. Examinamos el museo, su ideología y ordenamiento, desplegamos su imagen interpellándolo, buscando alguna fisura por la que infiltrarnos y provocar un trasvase: reincorporar en el interior la vida social de sus objetos. Nos cuestionaremos la condición de la copia al entrar y salir del dispositivo museal, cómo los objetos “enmarcados” en su interior adquieren significado y valor; objetos banales, ready-mades, facsímiles y falsificaciones. Las mixtificaciones –presentes en todos los ámbitos de nuestra vida– constituyen un delito, sin embargo, son también potentes indicadores que cuestionan y socavan la hegemonía de lo verdadero y lo auténtico; las instituciones han contenido desde sus orígenes obras falsas, que actualmente son exploradas, instrumentalizadas e incorporadas a los discursos museísticos. Las imitaciones chinas de todo tipo de bienes de consumo han pasado, de ser un negocio lucrativo en los circuitos de la piratería, a una estrategia comercial, una cultura basada en la apropiación que privilegia la copia por encima del original. Asimilamos las copias chinas para recrear los acontecimientos del pasado y producir un efecto de verosimilitud: un camuflaje para entrar por una brecha del museo.

La investigación y producción de *Las cajas chinas* emprendió un viaje transversal y diacrónico, partimos de una ruta de intuiciones que nos condujeron a ahondar en contextos diversos, resolviendo las dificultades que nos encontrábamos por el camino. Durante el proceso compilamos un archivo, un repertorio producido en diversos soportes –video, texto, imágenes, documentos–, testimonios que componen el tiempo-de-proyecto. Al final nos preguntamos ¿cómo mostrar el proyecto? El registro de los procesos nos sirvió para narrar el relato, explicar en público el suceso provocado al abrir “las cajas” en la trastienda del museo. Posteriormente, la conclusión al relato de un proyecto, que entendemos no solo como sinónimo de texto y que aboga por el tránsito, nos ha llevado a desarrollar la web www.lascajaschinas.net, implementada paralelamente a la escritura de esta investigación. Para mostrar este archivo, optamos por una visualización en forma de esfera de conexiones y una navegación a partir de nodos. De este modo, la página permite acceder de manera transversal al archivo completo del proyecto; la documentación digitalizada se plantea como un mapa conceptual dinámico, una propuesta de lectura de los contenidos organizados circularmente por categorías, apelando así a un modo de ver no tanto lineal o jerárquico, sino como una base de datos relacional. Este planteamiento está vinculado a entender la investigación artística como un modelo de conocimiento a través de la experiencia y la materiali-

zación del proyecto, relatando acumulaciones, movimientos cruzados y contenidos heterogéneos; un modo de abordar la aprehensión de la realidad que nos suscita perplejidad o incertidumbre, y que más que conducir a un punto final, busca expandir la exploración y empalmar con las siguientes preguntas.



EL CONSUMO SIRVE PARA PENSAR

Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”.

Michel Foucault –citando a Jorge Luis Borges–,
Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas, 2005

El consumo es como el escenario de un teatro en el que el actor no repite el texto, sino que lo interpreta, a través del instante feliz de desear, comprar, pagar y consumir; y al actuar –como consumidor y ciudadano– se transforma al interpretarlo.

EL TREN DE LA SEDA

El martes 9 de diciembre de 2014 llega a la terminal logística de Madrid-Abroñigal el Transfesa Rail 335.010-5, con 30 contenedores. La entrada del tren al final del trayecto es un momento simbólico asistido por el gobierno, Ana Pastor –Ministra de Fomento– y la alcaldesa Ana Botella se aproximan a la cabina del convoy para recibir al personal. Los maquinistas, una mujer y un hombre, bajan con regalos para las autoridades y, tras saludar, les entregan sendas maquetas de dos contenedores en miniatura, análogos a los del tren, en una cajita de metacrilato. Frente a la cabeza del ferrocarril, los representantes, junto a la tripulación, se disponen en fila ante los fotógrafos de prensa. Seguidamente desde un púlpito, se dirigen a la expectación mediática que toman nota de sus declaraciones. A sus espaldas, flanqueado por las banderas española y china, se lee el eslogan *La ruta ferroviaria más larga del mundo*, en ambos idiomas.

De izquierda a derecha, el Director de Adif –Jorge Segrelles– y el encargado de negocios de la embajada China en España –Huang Yazhong–, les sigue el Consejero delegado de Transfesa –Bernd Hullerum–, que expresa “la enorme satisfacción y orgullo por haber contribuido a este importante hito: el ensayo de la primera línea



Ayuntamiento de Madrid, llegada del primer tren de mercancías entre España y China

ferroviaria de mercancías entre China y España. Han sido más de 13.000 kilómetros de viaje, una distancia que supera el diámetro de la tierra de polo a polo”. El Gobernador de Zhejiang –Zhang Shuming– habla en chino, el mensaje de Ana Botella destaca que “el recorrido deja pequeña la épica del mítico transiberiano, (...) estamos ante un momento histórico, que refuerza el papel de Madrid como un enclave geoestratégico”; y Ana Pastor añade que “ por primera vez, como aquí se ha dicho, (...) ha llegado aquí, y esta conexión es sin duda la mejor prueba

de la confianza que los productores e importadores y el sector logístico muestran por (...) un medio de transporte que está creciendo en España, (...) llamado a convertirse en una alternativa óptima de transporte competitivo (...). Hoy hablamos por tanto, de un nuevo impulso ⁹.

Los medios de mayor tirada repiten estos datos bajo sus titulares: la ruta de tren más larga del mundo, una línea regular de China a Madrid, primer mercancías directo, China y España unidas por tren, el viaje inicial del tren carguero, y sobre todo: llega el “tren de la seda”.

Se llama Yixinou, también se le conoce como *el tren chino*, y llega con mayor expectación que cualquier otro tren mercante. Los resultados de este primer viaje serán evaluados de cara a un posible corredor ferroviario estable y bidireccional entre España y China, respondiendo a compromisos adquiridos por los presidentes de los respectivos gobiernos para impulsar las relaciones comerciales existentes entre ambos países. El tren responde a una demanda consolidada en Centroeuropa, la ruta de la seda ferroviaria que tiene ya dos conexiones, de Pekín a Hamburgo y de Chonkín a Duisburgo. Este nuevo trayecto por el Corredor Atlántico de Mercancías está dirigido a consolidar una relación comercial entre nuestro país y la mayor potencia económica mundial, al nivel de la que existe con Alemania, que ya dispone de cinco trenes semanales.

Llegó a España con productos navideños y volverá cargado de mercancías alimentarias españolas como aceite de oliva virgen extra, jamones y vinos. Los productos serán enviados por carretera, entre otros destinos, al cercano polígono Cobo Calleja, a veinte kilómetros de Abroñigal. Este recinto acoge las mayores distribuidoras de productos orientales de España y desde aquí llegarán a toda la red de bazares orientales de nuestras ciudades.

El recorrido iniciado el 18 de noviembre ha atravesado Kazajistán, Rusia, Bielorrusia, Polonia, Alemania y Francia hasta llegar a España. En su destino final, el tren Yixinou (contracción en mandarín de Yiwu, Xinjiang y Europa) ha descargado treinta de los cuarenta contenedores con los que inició su viaje en Yiwu, en la costa este de China.

El “tren de la seda” se nos presenta bajo un encanto exótico, pero es un apelativo imposible de pensar si intento formular una taxonomía de Yiwu y lo que allí acontece, una clasificación de las mercancías que allí se producen, se organizan

9. Revista Vía Libre, “Llega a Madrid el primer tren de mercancías entre China y España” [en línea] [archivo de vídeo], *Vía Libre. La revista del ferrocarril*, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 10 de diciembre de 2014. <<http://www.vialibre-ffe.com/noticias.asp?not=13404>> [consulta: 14.12.2014].

y se dispersan globalmente. ¿Acaso en nuestro sueño no es la China justo el *lugar* privilegiado del espacio? ¹⁰ La ruta del comercio se cierra sobre sí misma, uniendo y conectando imperios y culturas como el preludio del sistema globalizado actual. Una heterotopía quebradiza que se puebla de un sinfín de artículos y que nos proyecta en una red de mercancías exóticas que descubrían los confines del lejano oriente a las puertas de África y Europa. Un tránsito de productos; piedras y metales preciosos, telas de lana o de lino, ámbar, marfil, laca, especias, vidrio, coral y, especialmente, seda, la mercadería más prestigiosa y cuya elaboración era un secreto que solo los chinos conocían. Por este corredor que ha continuado irrigando mercancías desde tiempos remotos, transformando y regulando nuestra vida cotidiana, nos llega la noticia del “tren de la seda” cargado de objetos imaginados “que de lejos parecen moscas” y que, una vez aquí, vienen a sustituir la fina seda por productos baratos de plástico.

10. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid, 2005, p. 4.

YIWU, EL TODO A 1€ GLOBAL

La calle en la que vivo cambia sutilmente, aunque en el barrio de Sant Antoni de Barcelona no ha habido últimamente planes urbanísticos destacables, a parte de alguna renovación de edificios y limpieza de las fachadas. Estas transformaciones las marca el comercio, que tiende a desplazarse. Hace poco más de cinco años, este cruce de calles era conocido por las tiendas de informática que se sucedían puerta tras puerta, ahora se cuentan con los dedos y han sido sustituidas considerablemente por bazares multiprecio. Imagino que las tiendas de informática de los centros comerciales han absorbido el pequeño comercio de barrio, pero no consigo dar con el motivo de la proliferación de tiendas “Todo a 1 €” en estas cuatro calles, no me parece que traduzcan los gustos del barrio. Recientemente, diversos artículos en los medios hablan de la crisis del pequeño comercio tradicional y el incremento de comercios de inmigrantes chinos; una veces se argumenta que revitalizan los barrios y otras que toman las calles, dependiendo de los intereses que se pretendan explicar. En todo caso, no se trata de un fenómeno aislado, los populares negocios “Todo a cien”, herederos del bazar persa –“el lugar de los precios”–, han inundado el corazón de todas las ciudades con un sinfín de géneros con el denominador común de ser baratos.

El primer viaje a China surgió de un proyecto colectivo de MIOP ¹¹ al hilo de algunos pensamientos sobre los suelos del barrio y los hábitos en el consumo de productos de bajo coste, especialmente los cachivaches, plastiquero barato, gadgets, y todo tipo de objetos híbridos y kistch. No es casual que el lugar de destino de ese viaje sea noticia estos días, mientras escribo y recuerdo: Yiwu, el centro neurálgico del comercio de bajo coste global, la ciudad de las pequeñas mercancías, una de las maravillas del desarrollo económico de China. El desarrollo

11. MIOP [en línea]. <<https://miops.wordpress.com>> [consulta: 15.10.2014].

de esta localidad de la provincia de Zhejiang, a 300 km de Shanghai, ha entrado a formar parte de las “historias de éxito” que explican las tres décadas de desarrollo del Gran Gigante Chino.

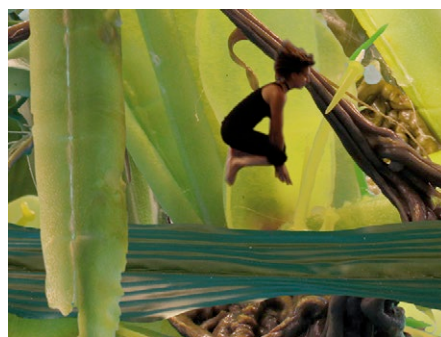
Yiwu es el mercado global de mayoreo de pequeñas mercancías más grande del mundo –según Naciones Unidas, el Banco Mundial y Morgan Stanley. Su mercado internacional cubre un área de 4.7 millones de metros cuadrados que alberga más de 70.000 tiendas, con 1.7 millones de productos distintos de 200.000 empresas locales, que se ofrecen a los más de 210.000 compradores que recibe diariamente. Recientemente, Yiwu brinda también un canal de entrada de productos extranjeros al mercado chino, transformando un sistema de mercado de exportación unitaria en un diversificado sistema que incluye la exportación, importación y re-exportación. Ahora también los productos españoles que viajan en el “tren de la seda”, forman parte de este sistema.



International Trade Mart,
Yiwu (China)

En la Navidad de 2009 recorrimos durante cuatro días los interminables pasillos y plantas que conectan edificios enteros; los productos se distribuyen por tipologías: ropa, juguetes de plástico, adornos de pelo, juguetes inflables, juguetes electrónicos, flores y plantas de plástico, bisutería, adornos, marcos de fotos, bolsos y maletas, paraguas, herramientas, ferretería, candados, accesorios para coches, accesorios de baño, accesorios de cocina, lámparas, pequeño electrodoméstico, relojes, gafas, artículos deportivos, cosméticos, cremalleras, botones, calzado, guantes, sombreros, ropa interior, toallas, textiles, cortinas, jarrones. En la tercera planta del edificio International Trade Mart District 1, se encuentran los *souvenirs*, millones de objetos para el recuerdo bajo las categorías “artes para el turismo” y “arte de vacaciones”. Necesito más de una maleta –segunda planta, sección maletas– para contener apenas una cantidad significativa de una vuelta al mundo a través del mercado. Las maletas de Yiwu contienen torres Eiffel, torres de Pisa, cristales de Murano, escarabajos de la suerte egipcios, relojes de cucú de la Selva Negra, cajitas de música, máscaras africanas, máscaras venecianas, banderas, abanicos, camisetas I love NY, figuritas de taxi londinense, estatuillas de la libertad, matrioskas, soldaditos de plomo, muñecas andinas, navajas suizas, toros, jarras de cerveza de Múnich, sombreros mejicanos, panameños o cordobeses; zuecos holandeses, Maneki-neko (el gato de la fortuna), figuras de Buda, dragones de Gaudí, gallos de Portugal, Manneken pis (“el niño que mea” de Bruselas) y así hasta completar las imitaciones de todas las artesanías del mundo juntas y banalizadas.

La cultura de la globalización es una cultura del kitsch ¹² –sostiene Chantal Maillard– debido a que a quienes operan las políticas del consumo les interesa que así sea. A esto se añaden otros problemas. Mientras que fuera de Occidente el kitsch no es kitsch, sino otra cosa vinculada al desarrollo de lo moderno; para nosotros está ligado a la degradación de la copia y a un modo de sentimentalidad, de un “quiero-pero-no-puedo”. Las artesanías y las tradiciones locales son sustraídas de su contexto para formar parte de una escala de producción y manufactura destinada únicamente a una función práctica decorativa. En la planta tercera del mercado de Yiwu se uniformizan y se reducen todas las culturas a una sola, los productos ya ni siquiera vienen de fuera, ya que se producen todos aquí, no hay otredad. El sistema de producción deslocalizada de la economía global se apropia de formas de representación cultural, las desgarras de una parte de la realidad, las recicla y las recontextualiza. Asistimos a una reencarnación del “kitsch en cascada” ¹³ que supera a las cataratas del Niágara, a las aguas de Dettifoss arrastrando una torrentera de torres Eiffel, figurillas y signos listos para un consumo narcotizado.



MIOP, *Fantasía china*, 2010

¿Qué podemos hacer con esto? ¿Es posible trazar un marco alrededor de estos objetos que nos permita interpretarlos? En agosto de 2010, el colectivo MIOP participamos en el programa de residencia Flag Art Residency ¹⁴ en Shanghái, coordinado por Yongkang Lu Art e Island6, y desarrollamos el proyecto *Fantasía china. El jardín de Yiwu* ¹⁵, que se materializó en una muestra *site-specific* expandida en cuatro espacios de la ciudad.

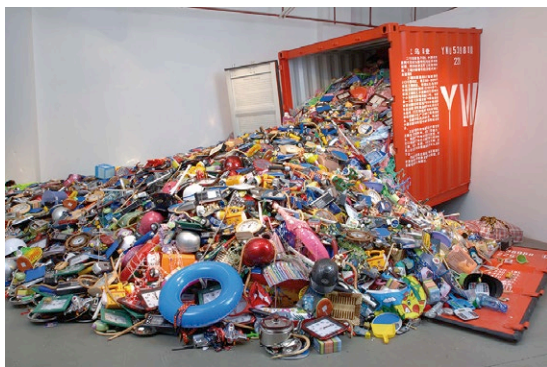
Interpretamos Yiwu como un “ecosistema plástico” que favorece el desarrollo de su propia biodiversidad, como una selva tupida, exuberante y eternamente verde; una jungla poblada de árboles y habitada por diminutos personajes. La ciudad-fábrica del mundo, paradigma del post comunismo capitalista, es el paraíso del kitsch y del *fake*, donde lo global se cosifica, se copia y se expande a todo el planeta. La antítesis de “lo natural” se materializa en esta sublime aglomeración de simulacros regenerándose sin parar. *El jardín de Yiwu* es el resultado de una estrategia de re-significación de esta estructura de producción ordenada, repetitiva e igualadora, y una válvula de escape más o menos poética. Una selva primordial, a modo de instalación caótica y mutada, y enteramente producida en plástico.

12. Chantal Maillard, *Contra el Arte y otras imposturas*. Pre-Textos, Valencia, 2009, p. 19.

13. *Ibíd.*, p. 33.

14. Zane Mellepe, *Yongkang Lu Art* [en línea]. <<http://zanemellepe.com/yongkanglu-art>> [consulta: 15.10.2014].

15. MIOP, *Chinese Fantasy. Yiwu One Euro Global Shop* [en línea]. <<https://chinese-fantasy.wordpress.com>> [consulta: 15.10.2014].



Liu Jianhua, *Yiwu survey*,
2006

En la instalación *Yiwu survey*, un voluminoso contenedor de transporte irrumpe desde una de las paredes inundando de cacharrerío plástico *Made in China* el suelo de la sala. Liu Jianhua describe Yiwu como el epítome típico del desarrollo chino, que no debe traducirse simplemente como un centro de comercio mayorista. Yiwu es una representación, imagen de todas las complejidades que ocurren entre el mundo y China y sus reformas sociales. Estos productos baratos que disminuyen la inflación global y alteran los precios relativos a la mano de obra, capital, bienes y activos –que compensan los aumentos del precio del petróleo–, son objetos que también se correlacionan con la sociedad, afectando a los gustos y los sentimientos, y continuarán haciéndolo a largo plazo.

CONFLICTOS ENTRE LA CULTURA Y EL CONSUMO

El panorama abismal de pequeñas mercancías que transitan por los comercios globales, nos ha llevado a preguntarnos cómo pensar y ordenar todo esto que producimos y deseamos, y que se nos presenta como un sistema de relaciones complejo de los deseos, flujos de mensajes y bienes que seleccionamos y de los que nos abastecemos, y que a la vez modelan la manera en que nos integramos y distinguimos socialmente. No es simple ni evidente concebir un planteamiento a partir del cual organizar los procesos del consumo. Néstor García Canclini nos enuncia una definición: “el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos”¹⁶; contempla los actos a través de los cuales consumimos más allá de actitudes individuales, como un ciclo de producción y reproducción social, un escenario que reproduce aquello que las sociedades producen y las maneras de usarlo.

El consumo no depende ni se determina únicamente por gustos y necesidades, sino que es un sistema económico que “piensa” desde una racionalidad sociopolítica interactiva, que está compuesta de redes comunicacionales en las que intervienen los productores o estructuras productivas (administración del capital, empresas, estimulación publicitaria) y los receptores, la sociedad. Los productos describen unas formas de reorganización de las necesidades, los sistemas simbólicos y los deseos de quienes los consumen. El consumo se nos plantea como un escenario o espacio de interacción y acción política, y de diferenciación entre clases y grupos de la ciudadanía consumidora. García Canclini incorpora los signos de estatus social, o la lógica que rige la apropiación de bienes en tanto que objetos de distinción de los grupos sociales. Enfatiza que los comportamientos del consumo no sirven solamente para dividir, sino que son instrumentos de diferenciación y, como tales, es

16. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 1995, p. 42.

necesario que tanto las élites minoritarias como las clases bajas se interesen y compartan los significados. Es decir, que el consumo tiene una función integrativa (los gustos que comparte una clase social) y comunicativa (en tanto que los sectores se reconocen a través de estos gustos); cuando elegimos y nos vinculamos a una serie de productos, elaboramos el sentido social que en cierto modo nos representa en los ámbitos en los que se ejerce la ciudadanía.

Si los escenarios del consumo integran esta diseminación de sentido y dispersión de signos, ¿cómo podemos reorganizarlos ante este panorama global como horizonte, ante esta concentración planetaria de objetos? Néstor García Canclini asocia los rituales y las celebraciones¹⁷ como un modo en que los grupos sociales seleccionan y fijan los significados que regulan su vida. En los rituales se utilizan objetos para establecer los sentidos, y las prácticas que los preservan; es decir, que los bienes se consumen como “accesorios rituales” que dan sentido al flujo de los acontecimientos. A la vuelta de un viaje, los *souvenirs* que traemos en nuestra maleta ocuparán un lugar por la casa y serán obsequios con un “significado sólido” para nuestros amigos y familiares. A la vuelta de aquel viaje, la navidad de 2009 en Yiwu, los *souvenirs* de la maleta son también una auténtica esquizofrenia, una absoluta disociación de signos originarios de un mismo espacio.

Hoy ya sabemos que, en las redes que tienen que ver con la producción y el mercado, el repertorio de objetos no tiene mucho que ver con lo autóctono; y que, en nuestros viajes, las artesanías, los recuerdos locales o los símbolos nacionales son en mayor parte producidos para los turistas –posiblemente en Yiwu–; y que estos elementos forman parte de un repertorio de signos híbridos en constante disponibilidad. El seguimiento de las estructuras productivas de estos objetos nos desvela los procesos geopolíticos, económicos y sociales en los que estamos inmersos y los diferentes niveles de afección en la manera en que constituyen nuestro hábitat cultural.

La multitud de gadgets que surgieron tras el atentado a las torres gemelas de Nueva York el 11-5, los pequeños objetos alusivos al desaparecido Osama Bin Laden, infinidad de colecciones creadas sobre personalidades célebres como el Che o Maradona, personajes fantásticos como Batman o Hello Kitty, artículos conmemorativos de la victoria de Obama sobre Bush, eventos históricos y catástrofes mundiales en forma de juegos de guerra o disfraces para ir de fiesta, la completa sucesión de modas, remakes o nuevos famosos producidos por los mass media; todas estas representaciones ordenadas, re-escaladas, y reproducidas sobre llaveros, camisetas, trofeos, platos, toallas o cualquier forma material usable, son objetos que narran una cadena de imaginarios y mensajes. Un trayecto del *souvenir* al objeto kitch y de la sobreabundancia al *stock* de mercancías que nos remiten al “tren de la seda” que llega de la ciudad-fábrica de Yiwu.

Este escenario de partida plantea una manera de describir cómo imaginamos una expresión: el *Made in China*, asociado a la mercadería barata y de plástico. El “tren de la seda”, representando un flujo interminable portador de signos multiculturales, no trata de deshacer un tópico sino de situar los “conflictos entre

17. *Ibíd.*, p. 47.

imaginarios” en ese espacio metafórico de “lo global” en el que nos fijamos. Intentamos interpretar estas “pequeñas” mercaderías, que pueden parecer objetos fútiles e insignificantes; estos *souvenirs* kitsch fetichistas de lo exótico, que incorporan también el hiperconsumo desnaturalizado al que representan. Los recuerdos que traemos –no importa si vienen de la Puerta del Sol, de la Place du Tertre, de Picadilly Circus, de la Via delle Muratte o de Times Square– son *souvenirs* de Yiwu, *même* [incluso].

Cuando cruzamos fronteras entre culturas o nos desplazamos de contexto, algunas cuestiones se hacen más evidentes. Y no nos referimos únicamente a viajes por distintos territorios, ya que la aldea global nos ha vuelto nautas perpetuos; aunque en ese caso, sí viajamos y capturamos imágenes –herramientas visuales para interpretar–, que vienen a completar un panorama conocido: como la fotografía de una minúscula sección del bazar global de Yiwu y la del escaparate del comercio chino de abajo de casa, dos escenas que empalman prácticamente sin fisuras. Sin embargo, al borde de ambas imágenes, o en el espacio entre ellas, la globalización cultural y el consumo nos sirven de adhesivo para entrelazar este complejo paisaje que, aunque parece encajar, está aún lejos de algo que parezca real.

DIBUJAR EL PENSAMIENTO AL TRAZAR UNA GUÍA DE VIAJE

He empezado con una doble cita –de Foucault citando a Borges– como imagen de inicio. Vuelvo sobre el breve texto *El idioma analítico de John Wilkins*¹⁸, que hace reír a la vez que irrita a Michel Foucault, porque viola las reglas de la lógica y del pensamiento. A medida que avanza el relato, el autor enumera un gran número de escritores, filósofos y científicos y sus respectivas obras. Para hacernos pensar sobre las ambigüedades y deficiencias del procedimiento analítico en la clasificación de Wilkins, se sirve de “cierta enciclopedia china”. A estas alturas de la narración, Borges hace un doble encuadramiento con el que se disfraza, un fingimiento del autor o falsa autenticidad, a través del doctor Franz Kuhn y su lista paradójica de animales. Crea un texto compuesto de citas de otros autores en el que el autor implícito encadena lo ficticio y lo verdadero, podríamos decir que se rige por las leyes de la apariencia, la simulación (y la ficción).

En el célebre extracto –innumerablemente evocado– de una (imaginaria) enciclopedia china, Jorge Luis Borges juega con la idea de una reescritura –o una apropiación– en una correlación o pluralidad de nombres. La clasificación borgiana de animales “fabulosos”, que sería imposible fuera de la narración, está además situada en el lugar del ordenamiento del pensamiento, una enciclopedia. Pero ésta, curiosamente, no es conocida en occidente; aunque podemos obtener datos del supuesto autor Franz Kuhn –un abogado y traductor de literatura china–, no hay

18. Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, en Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.

referencia al citado *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, que es falso o fingido, y además chino. Para el lector occidental es un referente lejano que habla de una cultura ancestral ligada a la meticulosidad, una escritura basada en los ideogramas que fascinaban a Borges. Esta estrategia del narrador que construye una identidad para sí mismo, con el fin de dar cuenta o de autenticar la procedencia del texto, la pondremos en relación al concepto de falsificación –una maniobra del *fake*. Más adelante nos extenderemos en estas tácticas de trasvase de “lo falso” en “lo real”, por el momento simplemente la dejamos esbozada.

El relato concluye que “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”. La clasificación de Borges refleja el desorden que subyace no solo al lenguaje sino a cualquier orden. Toda clasificación, al final, está marcada por el error, la ausencia y la otredad, y sin embargo debemos plantear esos esquemas. Cuando Michel Foucault arranca su *arqueología* con esta cita, provoca un encadenamiento; la escritura (el lenguaje) y el problema de concebir o nombrar el mundo –dibujar el pensamiento al nombrarlo–, se abre a formas imaginarias o nuevos ordenamientos; no hay un criterio universal sobre las cosas, sino un orden regulador que subyace en cada época. Desde su reflexión inicial, Foucault nos arroja a una inestabilidad inquietante, y a una doble tarea: la de recorrer el contexto desde el que emergen las reglas (el orden) y la de asumir que nuestro imaginario o nuestros códigos de representación existen a través de la retícula (o el límite) de nuestra mirada.

En la antesala de un proyecto, tenemos nuestras intuiciones y deseos por conocer, que se sujetan a una especie de imagen del pensamiento: un mapa mental, una enumeración de ideas, conceptos o referencias que procederemos a clasificar al hilo de unos intereses; un dibujo que persigue visualizar lo complejo en una época caracterizada por la pérdida de fronteras –operativas o materiales. El esquema (cartografía o mapa) es un precedente casi obligado en el itinerario de una producción artística. Cruzamos métodos y disciplinas, es un campo dinámico y cambiante. Las reflexiones sobre las actividades que desarrollamos desde la práctica –que es lo que analizamos– nos remiten constantemente a la metáfora del viaje. Trazamos una guía, un mapa que no nos dice lo que va a ocurrir, pero que es necesario para orientarnos.

CASO DE ESTUDIO: LAS CAJAS CHINAS

Las cajas chinas son aquellas que se encajan unas dentro de las otras como las *matrioskas*, en literatura es un recurso que consiste en un relato contenido dentro de otro, y a su vez en uno mayor que los abarca. La narración que proponemos parte de un suceso de nuestra historia reciente, la desaparición y destrucción del patrimonio artístico español durante la Guerra Civil. El título también se inspira en *Las cajas españolas*, documental de Alberto Porlan (2004) que narra en increíble epopeya la salvaguarda de las obras del Museo del Prado y su traslado a Ginebra junto al gobierno de la República, preservándolas de la destrucción, a diferencia de todas aquellas que se perdieron o pasaron a engrosar las arcas de museos europeos y americanos.

Para dar continuidad a esta historia encadenándola con el presente, nos trasladamos a Dafen, un suburbio de Shenzhen (China) dedicado a la reproducción de obras de arte y conocido como *Dil Painting Village*. Actualmente es el centro neurálgico de una gran industria a nivel mundial: la producción en masa de imitaciones de obras maestras, con unos 10.000 copistas pintando manualmente óleos en cientos de pequeñas fábricas; foco exportador del 60% de las copias que se consumen mundialmente.

Las tramas de esta narración se despliegan a partir de un argumento que las enlaza, en este caso serán tres relatos: las obras de nuestro patrimonio perdidas o destruidas durante la guerra, la historia de la ciudad de los pintores copistas de Dafen y el trayecto de las pinturas de vuelta a la colección del museo al que pertenecieron. El relato que proponemos no es cronológico ni persigue reconstruir con veracidad un momento de la historia, sino que se desplaza confrontando dos contextos alejados temporal y geográficamente para desencadenar una ficción, teniendo en cuenta que toda ficción produce un efecto de realidad. Establecemos una cadena de

relaciones dirigidas a interpretar los juicios de valor que operan sobre las nociones de originalidad y reproductibilidad de las obras de arte, y la transformación de sus funciones simbólicas, convertidos en objetos de consumo.

El proyecto se desarrolla a partir del hallazgo y la selección de un conjunto de pinturas en paradero desconocido desde la Guerra Civil, pertenecientes a museos o instituciones culturales públicas, para posteriormente realizar una reproducción elaborada manualmente al óleo en los talleres de copistas de Dafen. Producidas las copias, concluimos con la devolución de las obras desaparecidas o destruidas durante la guerra a la colección del museo al que pertenecían las pinturas originales.

UN PROYECTO DESLOCALIZADO

Al hilo de esta breve propuesta, inicié junto a Raquel Muñoz el proyecto *Las cajas chinas* en septiembre de 2010. Lo desarrollamos en el marco de la convocatoria BCN Producció'11 de La Capella¹⁹, a la que nos adscribimos en la modalidad de proyectos deslocalizados, ya que desde la base, nuestro propósito estaba dirigido a desarrollarse y formalizarse al margen de un formato expositivo.

El destino del proyecto era realizar una acción o “acontecimiento” en un museo, nos planteamos construir un dispositivo con el que infiltrarnos –camuflarnos– y hacer pasar por verdadero lo que es ostensiblemente falso, con el fin de subvertir la apreciación del objeto artístico y lo que significa cuando desplazamos los códigos de recepción; utilizamos una táctica “camaleónica”, mimetizándonos con el entorno y adaptando su apariencia para introducirnos en este medio determinado. El objetivo de esta maniobra de camuflaje ha sido trasladar el encuadre que definimos en torno al museo, para incorporarlo al contexto que estamos narrando.

El marco conceptual del proyecto establece una cadena de relaciones entre el sistema artístico, el consumo de bienes simbólicos y el comercio global. Bajo nuestra perspectiva, infiltrar una pintura de Dafen –paradigma de la producción masiva de subproductos comerciales, imitaciones de obras artísticas– en un museo occidental –representación hegemónica del arte y sus valores estéticos, culturales y patrimoniales, pero también comerciales–, ha sido una estrategia dirigida a cerrar esta cadena de relaciones. Perseguimos también hacernos eco de la sucesión de narrativas que han querido subvertir el concepto de museo, que más allá de ser un edificio o una institución, es un potente generador del imaginario colectivo.

¿Por qué trazamos este recorrido que relaciona Dafen, la historia del patrimonio perdido en la Guerra Civil y el museo? Este trayecto enlaza una cadena de asociaciones: el guión de una idea. A partir de aquí, nos desplazaremos por diversos escenarios –una singular comunidad de pintores copistas al sur de China, bibliotecas y archivos de documentación histórica de Madrid y Barcelona–; deberemos adoptar una metodología adaptativa, ajustar los métodos a cada contexto, según las exigencias de un trabajo

19. BCN Producció es una convocatoria abierta dirigida a la comunidad artística de Barcelona y su área de influencia. Organizada por La Capella y el ICUB (Institut de Cultura de Barcelona), ofrece apoyo a las necesidades económicas y de producción; en 2011 se celebró la quinta edición, comisariada por Oscar Abril Ascaso, Pilar Bonet y Joan Morey, junto con el equipo de La Capella: Oriol Gual, Esther Doblas y Montserrat Rectoré.

interdisciplinar. El proyecto es un punto de partida –formulado provisionalmente– y la investigación es un trayecto que nos reclama adoptar una metodología adecuada para conseguir una finalidad: este fin u objetivo nos aporta las conclusiones. El resultado, en cierto modo, también es un regreso al origen, pero no llegamos intactas al final: nos hemos desplazado a través de lo concreto –desde nuestras elecciones y la experiencia vivida–, acumulando su campo de influencias. Hacer, deshacer y rehacer: materializar nuestros propósitos y verificarlos nos sirve para colmar nuestra ignorancia, pero fundamentalmente nos prepara para abordar la siguiente cuestión.

En el inicio nos fijamos en Dafen a través de Internet, a partir de algunos artículos y vídeos en los que reporteros americanos cuestionan este modelo de producción de copias de pinturas famosas y la absoluta aquiescencia china al incumplimiento de las leyes del copyright. Seguimos explorando diversas páginas de venta de óleos del *Oil Painting Village* y observamos cómo, a través de la red, la imagen de Dafen hace explotar la “gran enciclopedia” de la historia del arte, para reorganizarse en base a nuevas categorías que responden a las estrategias de mercado más básicas: paisaje, gente europea, flores y arte abstracto coinciden respectivamente con obras de Gauguin, Renoir, Van Gogh o Kandinsky.

Dafen hace *tábula rasa* en relación al objeto artístico inserto en un discurso, el “arte” se aplanan en función de la ideología del consumo y las leyes de la oferta y la demanda; sus claves de lectura se desvanecen en una distopía capitalista en la que pintura y mercancía se identifican y devienen el espacio liso de un lienzo. Cualquiera de los *old masters* puede ser encargado a través de Internet y reproducido manualmente al óleo, como materia esencial portadora de genialidad, para que puedas “obtener una reproducción hecha a mano de alta calidad a un precio inmejorable” –tal y como reza una de las páginas que se ofrecen directamente desde la mayor base global del mercado mayorista de producción de pinturas al óleo.

Que estos productos nos lleguen de China puede parecer una constatación más de los tópicos de la “gran fábrica del mundo” y la “fábrica de copias”; a lo largo de tres décadas de transición al capitalismo, desde la puesta en marcha de las políticas aperturistas de la reforma económica iniciadas por Deng Xiaoping en 1978, ha surgido en el mercado global, como uno de los fenómenos de mayor impacto de nuestra generación, la hegemonía del *Made in China* del gigante asiático. Por otro lado, el tópico de la copia china es, desde la perspectiva del consumo, un hándicap que pesa como una losa en la imagen que el gobierno quiere transmitir, especialmente por la connotación negativa respecto a la calidad del producto. Otro matiz es la puesta en entredicho de un modelo cultural que se preocupa poco por preservar los valores intangibles de la originalidad y autoría, que desde la perspectiva occidental resulta polémico e incluso inadmisibles. Lejos de una lectura simple, este aspecto poliédrico del concepto de copia intrínseco en las pinturas de Dafen, que transitan geográficamente en las redes de mercancías globales, son las que nos llevan a vincular el consumo masivo de estas mercaderías con la transacción de símbolos y deseos. Lo que nos ha interesado de Dafen no es solo el hecho de que allí se copien

o reproduzcan obras de arte mayoritariamente occidentales, sino su capacidad de producción y los mecanismos que hacen posible un clúster dirigido a convertirse en un punto significativo –un lugar en el mundo– en esta apropiación y uso de bienes inmateriales del entramado del capitalismo global que organiza al mundo.

El aparato económico postcapitalista del mercado único es un sistema que todo lo engulle, y *Dafen Oil Painting Village*, un ejemplo singular de cómo se gestiona cualquier signo del imaginario cultural comercializable. Lo cultural se nos revela como un gran inventario, un stock inagotable de bienes simbólicos, remedos de “grandes maestros del arte occidental” que transitan por Internet. Si hay una línea divisoria entre alta y baja cultura para referirse a las obras artísticas, nos proponemos provocar un trasvase y ponerla en cuestión; dislocar el sistema de producción de estos objetos y su inscripción en los consumos globales y llevarlos de vuelta, de la fábrica china, a las grandes industrias de fabricación simbólica: los museos. Occidente ha construido gigantescos almacenes en los que ha acumulado fervorosamente su impronta ideológica. Sin embargo, al final de esta cadena de producción y consumo cultural, nos encontramos con una operación totalmente adversa, la del objeto artístico completamente transfigurado y descontextualizado de su función y su medio.

En el interior del museo, el arte se aísla de todo elemento que pueda interferir; las convenciones del espacio se dirigen a “monitorizar” las condiciones de recepción y la experiencia del público. La ideología del cubo blanco ²⁰ elimina el ruido, ajusta la iluminación y condena las ventanas: el mundo exterior no tiene cabida. Por el momento, examinamos su ordenamiento, inspeccionamos el recinto amurallado para encontrar alguna fisura por la que infiltrarnos: una estrategia duchampiana para introducir en el museo un Dafen *ready-made*.

Hasta este momento, solo hemos cartografiado el mapa de intenciones: el trabajo de trazar líneas y pensar las relaciones que se establecen en lo que presentamos es un momento de incertidumbre importante, una circunstancia previa a la realidad que perseguimos y una idea que vamos a empezar a elaborar en base al entramado que aún estamos construyendo; una conjetura que de antemano sabemos que se verá afectada por condicionantes que desconocemos, dificultades que ya podemos prever, sospechas y posiblemente errores.

20. Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. CENDEAC, Murcia, 2011.

LA REALIDAD COMO OBJETO DE MONTAJE

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N1 a, 8], p. 462.

Un escenario de partida: el consumo cultural y la ciudad de los pintores de Dafen. Nos sitúa en un contexto que se apodera de los códigos culturales como un stock de datos para transformarlos e introducirlos en los mercados de consumo globales. En la gran “fábrica de copistas”, se llevan a cabo el conjunto de operaciones propias de un proceso industrial en todas sus etapas: producción, transformación, distribución y comercialización. Singularmente, sus materias primas son el óleo y todo el patrimonio mundial de imágenes de la pintura. Sin falta de ironía, podemos sostener que la tecnología de Dafen se inserta en la filosofía de la “postproducción” y, respondiendo a la pregunta de Nicolás Bourriaud “¿qué se puede hacer con?”²¹, se ponen a funcionar unos protocolos de uso para las formas existentes, con el objetivo de insertarlos en la escena caótica de la economía de mercado “cultural” de bajo coste.

En los últimos años, después de la publicación de *Estética Relacional* en 1998, los textos de Bourriaud han sido de gran influencia para nuestra generación. Sus re-definiciones del arte contemporáneo han sido constantemente referenciadas y debatidas en la escena artística actual, ya sea por parte de sus defensores o de sus detractores, ocupando una posición central en las aportaciones teóricas más recientes. Su visión generalista y ecléctica en torno a las prácticas contemporáneas –aspecto que ha sido en ocasiones cuestionado–, se abre a un panorama muy amplio con el que nuestra práctica comparte fundamentos estéticos y programáticos.

Acumulamos a un ritmo creciente un mar de informaciones, que provienen de diferentes focos, sin una jerarquización inmediata; internet atomiza nuestro acceso a los saberes y erosiona el orden y las categorías: de ahí surge la necesidad de trazar un itinerario, una *hoja de ruta* para poder “pilotar” el pensamiento. Frente a este escenario, Bourriaud nos plantea la figura del *semionauta*, como una metáfora del navegante de la cultura: su método de producción de formas parte de esta recolección de la información.

“No se trata para estos artistas de acumular en sus obras elementos heterogéneos sino de construir vínculos significantes en el texto infinito de la cultura mundial. En suma, de producir itinerarios en el paisaje de los signos que asumen su estatuto de semionautas, inventores de recorridos dentro del paisaje cultural, nómadas recolectores de signos.”²²

21. Nicolas Bourriaud, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004, p. 13.

22. Nicolas Bourriaud, *Radicante*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2009, p. 43.

Este modo de hacer se afirma en una actividad que permite orientarse en un mundo cada vez más digitalizado, que totaliza el pasado y la historia integrando el presente. En *Postproducción*, Bourriaud construye las bases para una *cultura del uso*, a partir de comportamientos que contradicen la *cultura pasiva* de la mercancía y que están dirigidos a incorporar las apreciaciones que se desarrollan en nuestra experiencia cotidiana. Su hipótesis se establece en la negociación que existe entre la obra y quien la contempla; el sentido de la obra aúna el significado que da el artista y el uso que se hace de ella. Sobre esta idea, el autor denomina artística

a toda actividad de formación y transformación de la cultura. En este sentido, el cometido del artista no se limita a actitudes complacientes, sino a encontrar la fractura en el seno de un mundo “globalizado”, que favorece los grados de desarrollo económico, minusvalorando las diferencias culturales.

La unificación de la economía mundial ha acarreado una uniformización espectacular de las culturas, que se ha presentado como un acontecimiento de multiculturalismo, que se revela como un fenómeno político; el arte resigue los contornos de procesos de producción y, por tanto, de formas simbólicas de pertenencia. Desde esta reflexión, Bourriaud nos plantea una alternativa a la visión globalizada que puede ser, no tanto afirmarse en los biotipos culturales “puros”, como en las tradiciones y especificidades que se encuentran atravesadas por esta mundialización cultural y económica.

Desde cierta perspectiva, en los modos de operar de los pintores de Dafen hayamos un correlato con la definición del término *postproducción*²³, que es tan plausible como pueda ser el nuestro, teniendo en cuenta también que en su ámbito tienen la misma consideración de “artistas” que podamos tener nosotras en el nuestro. En el contexto del capitalismo tardío, la figura del *prosumidor* –neologismo acuñado en el ámbito de las teorías de los nuevos medios, que surge de la combinación de los términos productor y consumidor– se encarga de perpetuar la lógica del arte como producción y reproducción. Podemos advertir un hilo de influencias a estas conductas en los postulados de Marshall McLuhan. La manera en que los medios nos modelan durante su uso, nos incita a reconsiderar los procesos de comunicación y las polaridades del emisor y el receptor –pudiendo llegar a ser el consumidor un productor al mismo tiempo. La participación activa en los medios se traslada de modo paradigmático en la web 2.0, marcando una tendencia en los modos de consumir información y producirla.

Desde comienzos de los años noventa, el conjunto de actividades que realizan un número elevadísimo de artistas están ligadas al “mundo de los servicios y del reciclaje” y sus producciones “interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles”. Si subvertimos el mundo del “arte” por el del “consumo” –dirigiendo nuestra mirada a la aldea de los pintores copistas–, podríamos decir que la “la inserción de su propio trabajo en el de otros contribuye a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original”. Esta tergiversación que podemos provocar al citar textualmente los postulados de Bourriaud, se encuentra en la línea de defensa que el gobierno chino utiliza manifiestamente al afirmar que Dafen “ha popularizado el arte para todos los públicos”, tratando de defender esta próspera “industria de la copia” de las críticas que genera en algunos sectores; en contrapartida, promueve una fuerte voluntad política por fusionar industria y arte bajo el “paraguas” de las industrias culturales.

Cabe tener en cuenta que los sistemas de producción de riqueza del capitalismo posmoderno no han evolucionado de forma lineal ni sincrónica; se ha delegado

23. Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, op.cit., p. 7.

la fabricación en China, que abastece a los mercados globalizados del consumo masivo, propiciado por la mano de obra barata. Sin embargo, actualmente Asia –con China y Japón a la cabeza– se disputa el capital de la tecnología y la creatividad como factor principal en el desarrollo que ya han experimentado Estados Unidos y Europa.

Retomando nuestro marco de exploración, hemos partido del encadenamiento entre estos dos contextos y de las relaciones que entre ellos se establecen entorno a la cultura y el consumo en general y la reproducibilidad de la obra de arte en particular. Hemos utilizado elementos distantes en el tiempo y el espacio a fin de visualizar un recorrido con el que orientarnos en esta esfera del patrimonio artístico atomizado por los mercados de consumo masivo, y que nos permita producir formas de singularidad.

Hoy en día internet es un aspecto fundamental de nuestra cotidianidad que ha cambiado las formas de experimentar la realidad y acceder al conocimiento; la tecnología digital ha modificado la base material de la sociedad –en mayor o menor escala– al introducir flujos de comunicación masiva en todas las esferas de relaciones: sociales, económicas, culturales y políticas. La última década del siglo XX da cuenta de este acontecimiento y anuncia su impacto tanto en lo comunicativo como en lo visual; son múltiples las metáforas que se han proyectado sobre internet y el ciberespacio como correlato del mundo, que coinciden en marcar un antes y un después de este paradigma de cambio con el que nuestra percepción en términos de tiempo y espacio se ha visto alterada profundamente. La realidad material en la que vivimos se apoya en la existencia virtual a la que estamos conectados: “Bienvenido al desierto de lo real”²⁴, le dice con ironía Morpheus a Neo, protagonista del film de culto de Lana y Andy Wachowski.

Esto es The Matrix. Aquí los sintetizadores de imagen trabajan directamente sobre el código, no conocen lo que llega a verse –aunque están aprendiendo a interpretarlo. No hay reflexividad alguna, toda la energía se aplica a la producción –de hecho, podríamos apagar las pantallas, olvidar ver– (...). Aquí la imagen no mira al mundo –no se pretende pintura: fin del tiempo de la imagen como espejo o ventana– (...). No. Aquí todo es pura actividad, digitación, expresión, fábrica, superficie y gestión de efectos.²⁵

24. Andy Wachowski; Lana Wachowski, *Matrix* [DVD]. Warner Bros, 1999, 136’.

25. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal Estudios Visuales, Madrid, 2010, p. 81.

Las imágenes recorren el mundo, sin tiempo diferido entre producirlas y proyectarlas a la experiencia, todo lo que hay son “representaciones” inmediatas: el tiempo del pensamiento es “todo lo real”. Tal es la descripción de José Luis Brea de lo real y la imagen en la red de redes; nuestro modelo de acceso depende de la conexión a esa estructura “en matriz” sin contenedor-escenario (específico y cerrado), que nos obliga a asumir el abstracto universal de “todas las imágenes enlazadas en una economía de narrativas no lineal”. Aquí Brea nos enfrenta al archivo de

memoria_RAM y al trabajo activo de “lectura”, no de la repetición sino de la diferencia, la circulación en lo público y una (nueva) economía de las imágenes, que no es ya del objeto sino de los imaginarios: economías de lo simbólico.

El crecimiento exponencial de la comunicación y lo visual en tiempos de la sociedad de la información y el capitalismo cultural ²⁶, ha transformado la producción artística, en transición hacia la globalidad por vía de lo digital y de lo *postmedial*. Desde la última década del siglo XX, percibimos el esfuerzo teórico que da cuenta de este tránsito a una nueva industria cultural global. La obra de Brea sintetiza el nuevo régimen que configura la realidad y transforma la cultura como uno de los mecanismos básicos que reordenan lo simbólico y lo social: analiza la explosión de lo visual en tres estadios –de la imagen-materia, el film y la e-imagen– y tres áreas fundamentales de reflexión –la cultura, la economía y el capitalismo. Su proyecto no se limita a las alteraciones que afectan a la producción artística, sino a su papel como espacio de crítica a la cultura; si la era del capitalismo cultural requiere de las industrias culturales, éstas se manifiestan como las factorías de la construcción de la consciencia y las subjetividades, donde la visualidad cobra un papel protagonista. Para Brea, el arte debe asumir el desafío de encontrar el sentido propio ante las transformaciones del capitalismo cultural, como un dispositivo de criticidad en el presente.

La taxonomía de las imágenes que Brea desarrolla, como en el caso de Benjamin, examina el rol que juegan las técnicas de producción, reproducción y recepción y sus potenciales simbólicos, atendiendo al impacto de las tecnologías en las prácticas culturales. En nuestra observación del consumo y los comercios de la imagen a través la ciudad de los copistas de Dafen –y sus lógicas de producción en un tránsito inverso de la imagen electrónica a la imagen-materia (pictórica)–, sus tesis nos ayudan a reflexionar sobre los sistemas de creencias que rigen los objetos y la condición social de la imagen; en nuestro caso, nos fijamos en el estatuto de la imagen como mercancía del deseo y en el asentamiento de la pintura en el imaginario colectivo. Brea subraya el carácter biopolítico que ejercen los nuevos regímenes escópicos a través de las prácticas de consumo y producción del sujeto; la economía de la abundancia –y circulación de bienes– del capitalismo contemporáneo, traza un doble movimiento que se ha vuelto “cultural” y “simbólico”.

Que nuestras formas de trabajo participen de las actividades que cotidianamente llevamos a cabo en internet, es sintomático de la integración del medio –la basta circulación de información y conocimiento que a diario atraviesa nuestra forma de vida–, confirmando el pensamiento visionario de McLuhan: “modelamos nuestras herramientas y luego éstas nos modelan a nosotros” ²⁷. Llegamos al punto en que las tecnologías digitales y la voluntad de utilizar lo dado o conectar con lo que vemos, producen nuevos modelos de interpretación, traducción e interacción, encarnados en la figura del *prosumidor* –en su papel simultáneo de emisor, productor y consumidor, difuminando las fronteras entre consumo y producción– o del *semionauta*, que genera recorridos a partir de fragmentos culturales extraídos

26. Héctor Gómez Vargas, “La producción artística en tiempos del capitalismo cultural”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Revista de investigación y análisis*, Vol. XVII, nº 33, 2011, pp. 161-168.

27. Lewis H. Lapham, “El ahora eterno”, en Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 1996, p. 21.

de la marea de signos que constituyen nuestro ámbito cotidiano, aunando la concepción del objeto artístico como resultado de proyecciones sobre la cultura, considerada como el marco de un relato.

La voluntad de remarcar la naturaleza de nuestro régimen de visión es doble y necesaria, por un lado nos ayuda a reconocer el carácter entramado entre economía y cultura, y por otro despliega la condición inclusiva de las imágenes en cuanto a patrimonio de bienes abundantes, que en nuestro caso nos relaciona con Dafen y lo que allí acontece desde un nivel integrador o de equivalencia; es decir, que nos permite incorporarnos a este escenario y establecer comparaciones en el sistema del arte, en relación a lo que funciona como una economía del objeto –de carácter suntuario o como mercancía– y, en última instancia, al valor simbólico en las industrias culturales (del ocio y del entretenimiento). Lo que aquí –en el comercio de copias– realiza la economía hacia lo simbólico, se puede imaginar como una suerte de *ready-made* a la inversa; se apropia de la imagen –y su potencial simbólico– para desplazarla “del museo” e insertarla de nuevo en el mundo de los objetos.

Una virtud del *ready-made* es crear equivalencias entre elegir-fabricar y consumir-producir, el gesto de Duchamp difuminó los límites entre consumir y producir. Los mecanismos operativos basados en la producción de significados por encima de las formas estéticas, encuentra un correlato desde el pop-art a las estrategias metadiscursivas que aluden autoreferencialmente a la reproducibilidad del objeto artístico y la producción en serie, prácticas que se integraron de forma determinante en la postmodernidad y que podríamos encadenar hasta el contexto actual, incorporando figuras a la ficción del sujeto creador, que continúan socavando las nociones de originalidad y autenticidad.

En el discurso de la apropiación y la autenticidad, nos trasladamos a Dafen adoptado la figura del falsario, para elaborar un dispositivo capaz de burlar la protección del museo. Si bien los alegatos de la copia descansan “cómodamente” en la postproducción o el copyleft, la falsificación –el *fake*– es más controvertido y, en este sentido, “activador de acontecimiento”²⁸. El falsificador encarna el “lado oscuro”: quien opera a través del engaño, el hacedor de tramas enrevesadas guiadas por el tema del valor económico del arte y sus complicaciones. En los juegos de espejos que multiplican el reflejo de su autor, la mascarada dificulta distinguir lo verdadero de lo falso, el impostor con sus ardides se cubre con un disfraz.

Al inicio, nuestro propio asombro –el extrañamiento ante lo que nos parece un efecto pernicioso de la globalización y el consumo cultural– es el germen de este relato que se vincula a nociones cuyos significados pueden variar desde distintas perspectivas; comprendemos que la globalización no puede ser entendida solo desde el ámbito económico, sino que afecta a lo cultural y a las relaciones sociales. Nos situamos en un ámbito complejo, con el bagaje de nuestros propios modelos, estereotipos y maneras de pensar. Al ponerlos en movimiento, se activan mecanismos que desestabilizan las ideas aprendidas –y esto sí lo sabemos. Para imaginar otras narrativas, debemos desmontar éstas y montarlas de nuevo.

28. Domingo Hernández Sánchez, “Estética del guardar-como” [en línea], FAKTA. *Teoría del arte y crítica cultural*, 12 de marzo de 2014. <<https://revistafakta.wordpress.com/2014/03/12/estetica-del-guardar-como-por-domingo-hernandez-sanchez>> [consulta: 10.11.2014].

EL PROYECTO COMO RELATO

¿Qué estamos contando y de qué modo podemos hacerlo? Los componentes de partida son: un pueblo de pintores copistas chinos, unas pinturas –reproducciones de obras maestras–, algún museo occidental, la ilusión del falsario. De entrada, lo que tenemos parece una cadena de elementos dispersos que podrían desembocar en una narración, lo que nos lleva a plantear la noción de relato, un concepto enormemente amplio si nos referimos a las prácticas de representación y a los estudios que tratan sobre ellas. No es el objetivo de nuestra tarea ocuparnos de los sistemas narrativos y sus manifestaciones, sino desplegar el uso de esta noción que, en nuestro caso, se convierte en herramienta operativa para construir una estructura argumental; podríamos definir también esta funcionalidad en nuestro uso del concepto como la disposición de “coherencia interna” entre estos elementos iniciales que acabo de enumerar.

La propia comprensión de lo que estamos haciendo –el *know-how* o conocimiento práctico– es lo que nos ha llevado a “navegar” entre archivos, utilizar pasajes de la historia, hacer uso de sucesos reales y ficticios, avanzar en *flashbacks* y provocar anacronismos. En conjunto, son estrategias o herramientas para avanzar “a través de” lo que denominamos proyecto y desde “dentro de” una trama, como la función “motor” de un personaje –un actante o actuante–, que se desplaza desde un planteamiento al nudo y desenlace en el transcurso de un relato.

“Narración”, “relato” o “historia” son palabras que coloquialmente se usan como sinónimos, aunque son términos distintos relacionados con los actos de narrar: relatar, contar, decir o enunciar cualquier tipo de discurso. La narratología, disciplina desarrollada desde los estudios literarios, es el estudio sistemático de la narrativa; sin embargo, este concepto es transdisciplinar, tal como lo describe Mieke Bal al inicio de su estudio sobre el uso de los conceptos: la narrativa es un modo, no un género literario, y es una forma activa del bagaje cultural, que nos permite dotar de sentido y “también sirve para manipular”²⁹; define “narrativa” como el concepto difuso a través del cual empezó a pensar en la cultura.

La narrativa, como método flexible, comparte elementos comunes con diversas disciplinas; esta característica que nos describe Bal, es la que le permite aplicarlo fuera de la teoría en la que está inserto. A través de una metodología de análisis, hace *viajar* el concepto entre campos de estudio, períodos históricos y comunidades geográficas. Los conceptos, aplicados de este modo, son herramientas de la intersubjetividad que, al desplazarse alrededor del objeto de estudio –ya sea una obra artística o un objeto cultural–, forman parte de marco y equiparan el significado con la intención del sujeto o del autor.

El concepto de “relato” o dispositivo “narrativo” se utiliza fuera del ámbito literario para referirse a imágenes, fotografías, cómics o películas, y circula también por la antropología o la historia del arte. Al referirnos al proyecto como relato, contribuimos a producir significado, aunque este aspecto no es simple y deberíamos

29. Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, op. cit., p. 19.

tener en cuenta sus connotaciones. Para hacernos más fácil el viaje entre conceptos y que éstos nos ayuden a enmarcar nuestro objeto de estudio –el proyecto *Las cajas chinas*–, nos planteamos la noción del relato tratando de evaluar cómo se contaminan o propagan sus significados.

CAJAS CHINAS

Las técnicas o recursos narrativos son utilizadas por los escritores para atraer al lector hacia la realidad que está dentro de una historia contada. En la producción narrativa escrita, se conoce como *caja china* a una técnica literaria desarrollada desde la narración oral con la que, como si fuese una caja china, dentro de la historia aparece otra similar pero más pequeña y, dentro de ésta, otra más pequeña aún, y así sucesivamente; pero al concluir –o cerrarse sobre sí misma– vuelve a la historia de origen, pudiéndose extender mientras el autor lo desee. La locución francesa para referirse a este procedimiento imbricado es *mise en abyme* (puesta en abismo), que ha sido adaptada a varios idiomas; en español se utilizan también otras fórmulas como *construcción en abismo* o *relato enmarcado*.

Las raíces de este recurso se atribuyen a la forma de hablar común, cuando alguien está relatando algo y, mientras tanto, recuerda otra cosa y la cuenta, para volver al inicio después de varias derivaciones. El origen geográfico parece ser plural, en tanto que se encuentra en varios ejemplos clásicos de lugares diversos; un paradigma de este método sería *Las mil y una noches*, de origen persa, donde las historias encadenadas que componen la vida de Scheherazade siguen este canon; otros ejemplos cercanos serían Miguel de Cervantes, que utiliza este recurso para narrar historias alternativas a *Don Quijote de la Mancha* en boca de Sancho Panza, o Joanot Martorell en *Tirant Lo Blanc*. El término literario se atribuye a Mario Vargas Llosa³⁰, quien llamaría *caja china* o *muñeca rusa* a este método sirviéndose de la metáfora. Se relaciona con modos de experimentar sistemas de narrar que surgieron desde las más antiguas manifestaciones escritas de la ficción, los ejemplos literarios que utilizan este procedimiento de *collage* narrativo se extienden hasta la literatura contemporánea. No puedo evitar anotar una afamada lectura, *Cien años de soledad*, con la que García Márquez desborda la crónica de la familia Buendía, expandiéndola a otros relatos como *El coronel no tiene quien le escriba* o *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, comunicados entre sí en el germen de esta novela.

Vargas Llosa plantea sus aportaciones a las teorías literarias como metáforas o imágenes adaptadas que parten del punto de vista de un escritor que se adentra en los mecanismos que movieron a otros escritores. La *caja china* da forma a una estructura principal, que genera otras historias derivadas; un aspecto que caracteriza este modo narrativo radica en que una historia no tiene que tener forzosamente vínculos temáticos –ni en los personajes ni en la atmósfera que los envuelve– con los núcleos argumentales de origen, tampoco con los descendientes, y a menudo se eluden datos deliberadamente para obtener un efecto, ya que la parte escrita secciona

30. Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*. Editoria Planeta, Barcelona, 1997, p. 73.

la historia que cuenta, conformando un potente recurso que pueden atrapar al lector en su bucle. Permite una exposición no lineal de hechos, que pueden surgir como realidades alternativas a partir de una historia inicial que se ramifica para, al término, regresar hasta el origen y extenderlo o darlo por terminado. La parte escrita es solo una sección o fragmento de lo que se cuenta –una acumulación de datos desarrollados de modo coherente –, que abarca en su totalidad un material más amplio que el explícito en el texto. Vargas Llosa resalta este carácter parcial del discurso narrativo con el ejemplo de la *caja china*; contra la pretensión utópica de describir completamente el universo ³¹, el narrador está obligado “fatalmente” a eliminar datos que no son superfluos; por el contrario, los detalles escondidos tienen efectos y desempeñan un papel en la trama narrativa, su eliminación o desplazamiento produce consecuencias en la historia y los puntos de vista.

HISTORIAS CRUZADAS

La narrativa cinematográfica utiliza el término *historias cruzadas* para referirse al *relato enmarcado* o la *caja china*, se da en largometrajes en los que varios personajes viven sus propias historias, contando todas ellas con algún nexo en común –una localización, un hecho, algún personaje– que las conecta a la trama principal. Son diversos los ejemplos que ilustran este carácter episódico o fragmentado; en *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch, nos encontramos con la narración de una historia que aparenta inconexa y que plantea innumerables interrogantes al espectador para encontrar un sentido o un hilo conductor a través de las sub-tramas en las que los personajes parecen mutar a través de sueños confusos. Otro ejemplo de encadenamiento lo encontramos en *Pulp Fiction* (1994), un film de culto en los años noventa, producto del reciclaje de toda una tradición iconográfica: los gánsters, la *fame fatale*, el boxeador excombatiente de Vietnam y los ladrones están enlazados a la trama entorno a un maletín, con un guión de Quentin Tarantino repleto de referencias a la cultura pop contemporánea. La repetición de acontecimientos en *Pulp Fiction* nos lleva a volver a ver la escena a partir de puntos de vista distintos, de manera que elimina el sentido unidireccional y nos obliga a recomponer mentalmente el puzzle. Por citar un ejemplo muy representativo, en la línea de un *collage* acelerado de fragmentos, *Vidas Cruzadas* (*Short Cuts*, 1993) de Robert Altman enlaza la acción de 22 personajes –en paralelo o con encuentros casuales en la ciudad de Los Ángeles–, que a modo de mosaico encuentra unidad en lo heterogéneo, para dar cuenta de lo familiar, lo imperfecto, la rutina o el drama de la multitud en el ecosistema de las metrópolis.

Citamos un último ejemplo de los usos de la temporalidad en el cine con la *trilogía de la muerte* del director mexicano Ángel González Iñárritu: *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006). Sus películas exploran el devenir temporal como instante o repetición a partir de la fragmentación de la línea cronológica, de manera que permite presentar la visión del tiempo –por medio del montaje– como

31. *Ibíd.*, p. 85.

una concentración de las emociones. Las tres películas utilizan elementos comunes en cuanto a los personajes, el drama, la narración y los finales abiertos, por este motivo nos vamos a detener solamente en una de ellas, en la que enfatiza el instante y la simultaneidad.

Un mosaico de violencia y desencanto social en la mega-poblada ciudad de México D.F. La anécdota central, un accidente de tráfico, es el punto de fuga de las tres subhistorias que componen *Amores perros*. La película empieza con el aparatoso choque de una furgoneta que persigue a dos jóvenes a los que parecen querer asesinar, una modelo de éxito que lleva una vida burguesa de doble moral conduce el segundo auto y, como testigo circunstancial del accidente, un ex-guerrillero devenido en vagabundo que busca redimirse del pasado. El destino es tan frágil como el instante de un accidente, que por azar enlaza la vida de sus personajes antes, durante y después de la colisión. El amor del perro está representado como un sentimiento brutal, que solo conoce el abismo del sufrimiento. Los perros aparecen retratados junto a sus amos como un reflejo de la estratificación social, la diferencia entre ricos y pobres; las clases depauperadas se rodean de canes amaestrados para la lucha y la supervivencia, o sobreviven con perros vagabundos, y los opulentos besan a su caniche en el hocico. Pero la vulnerabilidad de los personajes atraviesa todas las vidas, el colapso condensa las mismas normas del azar y la existencia para todos.

Dos aspectos a destacar del film respecto a las historias enlazadas, o *cajas chinas*: en esta historia rodada con la cámara al hombro como si fuera un documental, la mirada a través de la cámara provoca sensación de realismo por el enfoque narrativo; cada caja se abre a partir de un corte, una visión fragmentada en el instante que, como el destino, hace arrancar cada una de las tramas. Ese efecto de puzle nos obliga a recomponer el tiempo –antes y después– y reorganizar el efecto y la causa.

ESTRATEGIAS NARRATIVAS

Nuestra atracción por la serialidad es posiblemente el motivo que nos lleva a fijarnos en algunas expresiones de la narrativa en las que podemos encontrar cierta familiaridad, o en las que la ficción no aspira a construir algo distinto o único, sino que los relatos operan en el universo de los sedimentos; lo diferente a menudo se legitima en lo ya conocido. Es uno de los placeres del *remake*, volver a leer, volver a escuchar, volver a ver la historia ante la posibilidad de que sea transformada, un filón comercial explotado en los seriales televisivos, como en la exitosa saga de *Sherlock Holmes*, resucitado infinidad de veces, como ya hiciera Sir Arthur Conan Doyle tras el alud de lectores que le rogaron recobrar a Holmes, por lo que tuvo que rectificar e ingeniárselas para que recuperara la vida. A través del dispositivo de la repetición, se establece un reciclaje compartido entre el autor y el público, que opera sobre lo ya conocido de antemano: el sentido de la espera no niega el placer de la sorpresa ³².

32. Jordi Balló; Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 10 - 23.

Al reproducir imágenes rescatadas de la historia, nos apropiamos del tiempo: lo rememoramos a través de las pinturas. En este sentido, nuestras estrategias se inscriben en la repetición –copiar es producir de nuevo, otra vez, una vez más–, es un mecanismo que nos puede resultar común –o casi inaudible, como en la música–, un juego de la memoria que forma parte de nuestro territorio emocional: aunque no lo hemos vivido antes, tenemos la sensación de “haber estado aquí”, algo similar al legado cultural que se retiene y se reproduce no siempre de la misma manera, pero con partes en común.

La estructura del proyecto *Las cajas chinas* plantea una historia principal que genera tres sub-historias derivadas, encerradas una dentro de la otra, como si de una caja china se tratase. La historia de las copias de pinturas es la trama argumental que entreteje el hilo narrativo, y las estrategias que seguimos para producirlas y devolverlas al museo conforman las tres tramas derivadas. No se trata de un collage de episodios autónomos, sino de una diferencia de niveles narrativos. El primer nivel –Dafen y todo lo que allí acontece– sirve de marco introductorio y nos lleva a dislocar el tiempo lineal, un efecto de *flash back* que nos sitúa en un segundo nivel –la Guerra Civil y la desaparición del patrimonio, narrado a través de las pinturas–, abriendo paso al tercer nivel de acontecimientos, que desembocan en el desenlace de la historia: la devolución de las obras al museo. Comenzamos emplazando una situación actual y luego retrocedemos al pasado, de modo que las consecuencias de ese desplazamiento llegan al final, dotando de sentido a los saltos en el tiempo y el contexto, como en un desenlace.

La conexión del relato introduce en la ficción un efecto importante, que aparece como necesario; operamos conectando los componentes de la historia, como “vasos comunicantes” que conllevan consecuencias significativas. En este caso perseguimos introducir unas réplicas de Dafen en un museo occidental; pensamos que solo es posible hacerlo mediante un engaño, produciendo una falsedad –o *fake*– para el museo, que solamente las aceptará si cree que le pertenecen, si consiente en la devolución de lo que cree original y parte de su patrimonio. Hay una relación de dependencia que va desplazando el marco de la historia hasta destapar el efecto final; aunque parezca que no hay relación de contenido entre las obras perdidas en la guerra civil y los pintores de Dafen, hay una relación temática que lo engloba todo. Esta comunicación entre las tramas es posible a través de la ficción insertada.

Las pinturas que se producen en Dafen son réplicas de las grandes obras de la historia del arte occidental, pero ¿qué podemos narrar con estas réplicas? ¿cómo las unimos a nuestras ideas? Nuestras primeras hipótesis han sido varias, ¿podemos enlazar estas copias con su origen? ¿Cómo podemos producir en Dafen unas réplicas de obras perdidas? ¿Cómo introducir una falsificación en un museo? A medida que vayamos avanzando, trataremos de resolver y analizar estas y otras cuestiones.

LAS CAJAS ESPAÑOLAS

Este documental de Alberto Porlan ³³ reconstruye un hecho histórico producido durante la Guerra Civil española, escasamente conocido: la evacuación de las valiosas obras del Museo del Prado para evitar su destrucción durante la contienda de Madrid. El gobierno republicano creó la Junta de Defensa del Tesoro Artístico, promovida por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, con el fin de salvaguardar el patrimonio; organizó el traslado del Tesoro Nacional, que acompañaría al gobierno, primero a Valencia y después a Barcelona, hasta atravesar la frontera hacia Francia.

La película narra la sucesión de azares, heroicidades y arrojo personal que evitaron la destrucción del patrimonio. Se embalaron 1.868 cajas, que salieron de España por Perpignan y fueron llevadas a Ginebra, donde se creó un Comité Internacional para el Salvamento del Tesoro Español. El eco de aquel traslado fue mundial y las autoridades suizas organizaron una exposición temporal con el beneplácito de Franco. Bajo la amenaza de una nueva guerra mundial en ciernes, el gobierno fascista se hizo cargo de la custodia y reincorporación de las obras; el regreso estuvo organizado por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, organismo creado en el bando nacional en abril de 1938, que con el tiempo se convertirá en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. El 9 de septiembre de 1939, las cajas volvían a atravesar las puertas del Museo del Prado, por donde salieron casi tres años antes.

Alberto Portland filma un falso documental, combinando imágenes de archivo con escenas recreadas, a fin de crear una continuidad en la historia; al contemplarlo, no es posible distinguir entre realidad y ficción. “Hemos hecho [afirma Porlan] un documental de 1939, pero con toda la información de que se dispone actualmente. Éste era el reto. Yo quería una cámara que hubiera seguido todo el proceso, del primero al último día. Quería utilizar ese material para montar la película que hubiera hecho un documentalista de la época. En *Las cajas españolas* es auténtica la parte que procede del material de archivo. Tú dispones de las imágenes de archivo existentes, pero te faltan cromos para completar la colección. Tienes 25 para un álbum de 220. Hay que rellenar esos huecos, con todos los medios actuales del cine digital” ³⁴.

33. Alberto Porlan, *Las cajas españolas* [DVD]. Drop a Star, 2004, 90’.

34. Luís Bonet Mojica, “Así se salvó el Museo del Prado. Alberto Porlan recrea con imágenes el rescate del tesoro artístico durante la Guerra Civil” [en línea], *La Vanguardia*, 10 de noviembre de 2004, p. 39. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2004/11/10/pagina-39/33690144/pdf.html>> [consulta: 16.11.2014].

Porlan tira del hilo de la historia alentado por su experiencia vital: recuerda que de joven quedó fascinado al conocer a Timoteo Pérez Rubio, pintor extremeño que presidió la Junta de Defensa del Tesoro Artístico hasta el final y que estuvo casado con la escritora Rosa Chacel, quien también participó activamente en el salvamento. A través del film, biografía la labor de los principales agentes y su posición y protagonismo en la historia. Mientras la propaganda franquista adjudicaba al *caudillo* el mérito de la recuperación del tesoro que había sido “robado por los rojos”, Pérez Rubio, Rosa Chacel y otros compañeros rechazaron la posibilidad

de firmar un documento de adhesión a Franco y regresar a Madrid para trabajar en la conservación de las obras, optando por el exilio. También se vio desautorizado Josep Maria Sert, muralista de renombre internacional que había intervenido como doble agente para Franco, en el intento de recuperar todo aquel patrimonio.

El visionado de *Las cajas españolas* al inicio del proyecto nos resultó doblemente inspirador, por este motivo decidimos remitirnos a ella a través del título; en primera instancia, dimos con este documento al socavar material en torno al tema de la Guerra Civil y el patrimonio pero, en segundo lugar, nos interesó el tratamiento que su director, Alberto Porlan, decidió utilizar para narrar esta historia. El modelo documental que utiliza se aparta de los modos convencionales, que incluyen entrevistas con testigos o especialistas en el asunto tratado para que aporten perspectivas al ensayo fílmico. Lo que nos plantea es un relato continuo al modo de un film de ficción o “falso documental”, un género designado bajo el término *mockumentary* –acrónimo de mock (burla) y documental–, que imita los códigos y convenciones del cine documental. La designación se atribuye a Rob Reiner, que la usó a mediados de los años ochenta en una entrevista en la que se refería a los efectos especiales en *This Is Spinal Tap* (1984), argumentando que a través de la manipulación, al basar su documental en torno a una ficticia banda de *heavy metal*, la imagen ha perdido la condición de “índice” de la realidad.

El tratamiento de *Las cajas españolas* en el género del *mockumentary*, logra que contemplemos los acontecimientos históricos asumiendo el rol de un guión cinematográfico y olvidando que vemos un documental, el aspecto visual consigue dar esta continuidad al relato. Utiliza el material fílmico de la época sobre la defensa del Tesoro Artístico que se conserva, que es escaso en extensión, al contrario que la documentación fotográfica, ya que los miembros de la Junta del Tesoro registraron más de dos mil instantáneas que documentan sus trabajos. Tal y como referencia el director, la tarea consistió en reproducir ante la cámara cinematográfica lo que en su día aconteció frente a la cámara fotográfica, acentuando el modo documental para conseguir el efecto dramático. La fusión entre el material de época y el filmado a partir de las fotografías mantiene la ilusión de continuidad, implementando la cohesión de las imágenes con el tratamiento digital de los fotogramas, dirigido a un efectivo *collage* entre ambos, sin fundidos ni brechas apreciables entre ellos: un trabajo de montaje reforzado por el efecto ilusionista de los medios tecnológicos disimulados en la recreación de la textura pretérita del celuloide.

Las cajas españolas narra la historia oficial de los hechos: cuando la Junta de Defensa del Tesoro Artístico entregó las cajas –junto al inventario– al gobierno de Franco, las obras estaban en buenas condiciones y no faltaba ninguna. No obstante y al hilo de intuiciones más que de razonamientos, después de ver este documental, nos dedicamos durante un tiempo a hurgar de nuevo entre los rastros de este relato épico.

LA FACTORÍA DE LA PINTURA CHINA





DAFEN Y LAS CURIOSIDADES

La complejidad del concepto de “reproducción” engloba cosas muy diferentes entre sí, podemos imaginar esta cuestión como la describe Juan Antonio Ramírez: “un abanico con muchas varillas, en el que en un extremo tenemos la obra copiada de un modo idéntico, una clonación (por ejemplo la réplica de un DVD), y en el otro podríamos situar una evocación creativa, como una caricatura”¹. Entre esos dos extremos cabría situar muchos estadios intermedios: como una clonación reducida o ampliada, la copia artesanal, la copia en otro medio técnico –como el grabado de un cuadro o a la inversa–, la cita, la imitación, la falsificación, el *remake*, el *fake*, la apropiación. Sin responder directamente, Ramírez nos deja una pregunta retórica que “reproducimos” con cierta variación, ¿Es la pintura de una obra de arte una re-producción? ¿Y la pintura de una fotografía? ¿No depende mucho la respuesta a estas preguntas de la naturaleza del original y del tipo de pintura? Si tuviésemos la suerte de pasear por “la ciudad de los copistas” con Juan Antonio Ramírez, podríamos preguntarle: ¿Y qué pasa con el aura en estos procesos?

Dafen y la aldea de las pinturas al óleo ocupan en nuestra imaginación un lugar remoto que desencadena cierta idealización plagada de préstamos e influencias, un gran escaparate heteróclito que escapa de las reglas ordinarias que clasifican las formas culturales y su morfología. Más que un atlas de imágenes artísticas, podemos “idealizar” y visitar este espacio como si de un gran gabinete se tratara, y usarlo como lugar de estudio (y casi de retiro), un *cabinet* repleto de cuartos de maravillas, con multitud de pinturas que en su disparidad y abigarramiento se convierten en extrañas. Estas imágenes que ya no pertenecen a ningún reino, evocan sus propios valores, que son los de la reproducción que ha extraviado su origen, ya que al transitar por estas salas, el “arte” como referencia de poco

1. Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte contemporáneo*. Akal. Madrid, 2009, pp. 189 -190.

serviría al historiador para identificar las fuentes, y la identificación misma se volvería anacrónica.

En el gabinete de maravillas de Dafen podríamos considerar una reconfiguración de la cultura, pero resultaría irremediabilmente sesgada por su propia condición. Es una colección que desde su origen “vendió el alma” a los dictados de un mercado “dudoso”, que tampoco parece servirnos para sentar ninguna base, aunque podamos seguir el rastro de las imágenes para componer una cartografía alternativa del atlas cultural mundial del consumo de réplicas de la pintura: nos encontramos con La Mona Lisa culminando el *ranking* de ventas, pero no tenemos el propósito de intentar separar el grano de la paja.

Si contemplamos estas pinturas relacionadas con la tradición china del comercio y el tópico de la imitación, nos encontramos con miles de manos invisibles que sustentan un tipo de demanda opuesta al consumo turístico de artesanías “primitivas”. La oferta de reproducciones, destinada al cliente chino y al ávido comprador de occidente, se basa en la cultura visual europea y tiene poco de autóctono. En el pueblo de Dafen hay poco más de dos quioscos, repletos de postales, publicaciones y catálogos de los principales museos del mundo, formando parte del valor legitimador y los procesos de mitificación que desarrolla la institución cultural. En los escaparates de pinturas de Dafen, la gran enciclopedia de la historia del arte explota para reconfigurarse en base a nuevas estrategias del mercado, que renombran e identifican: paisaje, gente europea, flores y arte abstracto, coincidiendo respectivamente con obras de Van Gogh, Renoir, Gauguin o Picasso. Las claves de lectura devienen el espacio liso de un lienzo, que en su superficie reproduce todos los *old masters* pintados manualmente al óleo, materia esencial para preservar el “aura” –aquí y ahora– de estos objetos.

Nos recuerda Ramírez que el núcleo central de la cultura visual se basa en la reproducción, y que ya casi nadie cree en la pérdida del aura con la multiplicación de las obras de arte; el problema y complejidad de la reproducción es inseparable de la realidad productiva de la cultura de masas, así reformula el autor las ideas de Benjamin en la expresión “la obra de arte en la época del original multiplicado”. Aunque no nos planteamos trabajar un aura metafórica para las pinturas de Dafen, tampoco nos atrevemos a discriminarlas; nuestro objetivo ha sido el de cerrar una cadena de sentidos entre estas pinturas –remedos subordinados a las demandas del consumo– y la “realidad productiva” del sistema del arte.

Mona Lisa en la plaza del Museo de Dafen



BIENVENIDOS A DAFEN: LA CIUDAD DE LOS COPISTAS

Bienvenidos a Dafen un pequeño suburbio de la ciudad china de Shenzhen, situado a 30 km de Hong Kong. Un barrio donde trabajan más de 10.000 pintores que se dedican a realizar copias de cuadros para todo el mundo. Aquí artistas elegidos entre los mejores estudiantes de las Escuelas de Bellas Artes de China, producen unos 5 millones de lienzos al año, el 70% de todos los que se venden en el planeta.

Este párrafo extraído de Internet se repite prácticamente con idéntica información en multitud de páginas; una noticia breve que en los últimos años ha sido repicada y adaptada en los medios informativos internacionales, nacionales y locales, desde las principales agencias como Europa Press, Reuters, Efe a Catalunya Radio, pasando por la Wikipedia. Desde el año 2007 a la actualidad, las referencias a “la ciudad china de Dafen, capital mundial de la copia de pinturas”, no han dejado de proliferar.

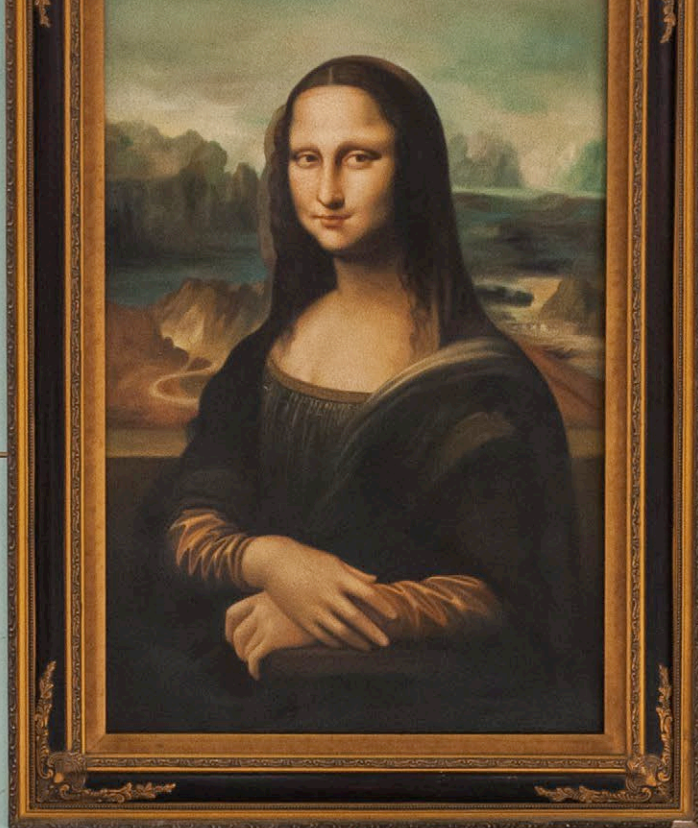
La primera referencia a “la ciudad de los copistas” es un recuerdo vago a día de hoy, fue a la vuelta de nuestra residencia en Shanghái con MIOP, coincidiendo con Expo Shanghái 2010; el pabellón de Shenzhen participaba en este evento internacional a través del “milagro de Dafen”². Posiblemente topamos con la noticia buscando información sobre China en Internet, ya que en esa época empezamos a recabar algunos artículos y reportajes. La idea que nos formamos en torno a este lugar, pasó de ser una paradoja –un lugar inverosímil y extraño– a convertirse en una especie de revelación, un detonante, y pronto un objetivo. Una fuerte curiosidad nos alentaba a visitar *Dafen Oil Painting Village*, y empezamos a buscar un motivo. El germen de *Las cajas chinas* surge en gran medida de este lugar recóndito y alejado, cuando todavía no sabíamos lo revelador que resultaría explorarlo y reflexionar en torno a él.

Después de dos estancias para producir parte del proyecto *Las cajas chinas*, ha variado nuestra sensación de perplejidad ante la remota idea de tal cantidad de pintores copistas produciendo remedos de pinturas que, como *Los girasoles* o *La Mona Lisa*, son imágenes que han sido replicadas hasta la saciedad y propagadas por todos los medios conocidos. ¿Qué sentido tiene reproducir manualmente al óleo cientos, millares y millones de girasoles de Van Gogh cada año? En Dafen, la “ciudad de las copias”, la obra de Leonardo Da Vinci se exporta en contenedores³, ¿cómo los “engulle” el mercado? Si la gran mayoría de pinturas al óleo que se venden como *souvenir* o decoración provienen –o deberíamos decir se fabrican– en un mismo lugar, ¿cómo puede albergar tal cantidad de pintores, ya sean artistas, artesanos o copistas? ¿Y cómo es sostenible? Si distinguimos entre arte y reproducciones comerciales para definir estas pinturas, el modo en que se designa y promociona la pintura al óleo de Dafen –según las informaciones que hemos ido encontrando– nos parece ambigua. A la primera retahíla de interrogantes les

2. Nico Saieh, “Shenzhen case pavilion at UBPA, Expo Shanghai 2010 / Urbanus” [en línea], *ArchDaily*, 7 de mayo de 2010 <<http://www.archdaily.com/58921/expo2010-shenzhen-case-pavilion-urbanus>> [consulta: 07.01.2015].

3. Rafael Poch, “En la «ciudad de los pintores»” [en línea], *La Vanguardia*, Cultura, 11 de octubre de 2008. <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20081011/53558251838/en-la-ciudad-de-los-pintores.html>> [consulta: 07.01.2015].







siguieron otros; para encontrar algunas respuestas que han ido desplazando nuestra perspectiva sobre lo que envuelve al “milagro de Dafen”, emprendimos nuestra labor contrastando esa imagen abstracta y virtualizada, sumada a nuestros modelos culturales, y ponerla en contacto con lo que allí acontece.

Debemos “orientarnos en la imagen” que se extiende en la multiplicidad, y guiarnos entre sus trampas, porque las imágenes son documentos y son objetos –de montaje o de ciencia– centrales en las cuestiones que nos planteamos. Y debemos también cruzar la imagen con lo real. ¿Por qué decir que las imágenes podrían “tocar lo real”?⁴ Ante esta galería de imágenes, “nos encontramos con un inmenso archivo heterogéneo y difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables”. En lo que tiene de montaje esta reunión múltiple de imágenes, debemos producir un desvelo, con el espíritu incendiario del pensamiento que nos describe Didi-Huberman en el “que la imagen arde en su contacto con lo real”. Entender la variedad de sentidos de “arder” constituye hoy para la imagen y la imitación una “función” paradójica, “un malestar en la cultura visual: algo que apela, por consiguiente, a una poética capaz de incluir su propia sintomatología”. Aceptamos esta invitación a orientarnos, a través de la imagen dialéctica, en el pensamiento y la historia benjaminiana –como devenir de las cosas, los seres, las sociedades– para hacer visibles los encuentros, anacronismos y complejidades del tiempo. En esta profusión de mercancías fabricadas en serie que reclaman marcas de “autenticidad” en las que distinguirse, se desvelan algunos síntomas culturales –ardientes y trágicos– de la tradición, de hoy y de lo que está por venir.

Antes de conocer Dafen, tenemos su imagen multiplicada, la representación de una paradoja: la reproducción en masa de obras de arte producidas manualmente al óleo, reclamando la excepcionalidad de la pintura. Dafen es un paradigma, un modelo de conjunción entre el imaginario de la fábrica china de la copia y la pintura como singularidad. Como representación de la copia, parece alimentar un tópico conocido. Desde el auge de la producción asiática en todos los sectores de la deslocalización industrial –ya sea electrónica, zapatos, ropa, deporte o juguetes–, que sitúa a China como mayor economía en crecimiento, el mercado de imitaciones no ha parado de crecer. En la red, la imagen de Dafen como una meca de la falsificación de la pintura al óleo, presenta también este estereotipo, y es lo primero que nos llama la atención. Más allá del conceptualismo del “copista chino”, pero haciendo uso de esta lógica, nos interesa la relación entre la pintura, la réplica, el plagio y la *autenticidad fingida*, utilizando la expresión de Sándor Radnóti⁵ al distinguir la pintura falsa o falsificada del concepto de falsificación en la literatura: una práctica del género de ficción en la que el autor construye una identidad para sí mismo para dar credibilidad a la novela. La copia –desde el punto de vista de falta de originalidad o ausencia de autonomía– o la falsificación –en tanto que suplantación– nos ponen forzosamente en relación con las nociones de originalidad, creatividad y autoría, aunque éstas desarrollan distintas funciones en la producción de signifi-

4. Georges Didi-Huberman, “Cuando las imágenes tocan lo real” [en línea], conferencia de apertura del *Curso de apreciación del arte contemporáneo* | *Cuando las imágenes tocan lo real*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 3 de abril de 2007. <http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf> [consulta: 16.12.2014]

5. Andrew Bennet, “Autenticidad Fingida”, en Sergio Rubira, (ed.), *La copia, lo falso (y el original)*. *XV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid, Madrid, 2009, p. 20..

cado del espectador respecto a la obra.

La “marca Dafen” se ha publicitado asociada a una pintura icónica: la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci, que es utilizada casi como un logo. La *Gioconda* es además una de las pinturas *best seller*: la denominada “Lisa de Dafen”. Re-bautizada para representar una industria cultural líder y una aldea singular en la Exposición Universal Shanghái 2010, ¿porqué la *Mona Lisa* se suma a la cadena de motivos que sigue perpetuando a su homónima del Louvre como la pintura más famosa del mundo?

Las imágenes de la aldea de Dafen nos sirvieron para lanzar sospechas y probabilidades, para proyectar un primer marco conceptual en torno a la construcción de lo ficticio y lo real en la producción de un relato. Algunas de las ideas iniciales pasaron a ser conceptos viajeros que hemos utilizado para contrastar la historia de Dafen y su comunidad de pintores, con nociones en torno a la copia, lo falso y lo original en una amalgama de sentidos afines. ¿Qué ocurre cuando el concepto de copia y sus sinónimos viajan entre el arte, el consumo y la economía? Estas copias de pinturas pueden ser réplicas, plagios, falsificaciones, apropiaciones o *fakes*, dependiendo del marco discursivo desde el que observamos estos objetos, ya que los medios de comunicación, la cultura popular, la teoría académica o el arte añaden distintos matices.

Dafen Oil Painting Village ha recibido muchos apodos: la ciudad de los copistas, la meca de las falsificaciones, la fábrica china de la pintura, el mercado de pintura en cadena de montaje, el pueblo de *fakes* de obras maestras, el pueblo de las obras falsas, la fábrica del arte, la industria de la cultura y algunos otros calificativos. Es una aldea en el sentido de que es una burbuja dentro del tejido urbano, una “aldea urbana”; en la actualidad, el barrio ocupa aproximadamente unos cinco kilómetros cuadrados, una pequeña extensión para concentrar tantas opiniones; las cifras en torno al censo de los artistas residentes oscila entre 8.000 a 10.000, según las informaciones que hemos podido socavar. También varían las denominaciones que se asignan a los pintores: pintores copistas, pintores trabajadores, pintores comerciales, pintores empresarios –nombres compuestos que añaden matices significativos a la labor de la pintura como disciplina artística y a la condición del pintor en el libre ejercicio de su actividad. Este pequeño enclave produce millones de cuadros pintados al óleo, principalmente réplicas de obras clásicas, que parten en contenedores para abastecer a los mercados de consumo globales. En 2004 se estimó que las fábricas locales exportaban pinturas por valor de 28 millones de euros, principalmente a Europa y Estados Unidos. A partir de 2008, por efecto de la crisis financiera, aminora el crecimiento de Dafen y aumenta la competitividad entre sus empresas.

Examinar esta imagen especular de la aldea de Dafen y las narrativas que genera en torno a la producción y comercio de estas pinturas chinas, nos proporciona un marco de exploración en torno a las nociones que envuelven al concepto de la copia y los significados relacionados, y por extensión nos hace encontrarnos con las definiciones en torno a la originalidad y la creatividad en relación a sus

pintores. Inicialmente estudiamos los factores socioeconómicos que han propiciado el surgimiento de *Dafen Oil Painting Village* y la situación geoestratégica que ha favorecido su industria. La biografía de diversos pintores nos relata las distintas formas de producción enraizadas al comercio de estas pinturas; estas vivencias nos ayudaron a esquematizar la categorización histórica de la “pintura de exportación” china y la emergencia de la “fábrica de pintura” en el imaginario cultural del negocio chino con occidente.

EL MILAGRO ECONÓMICO CHINO



Shenzhen, 1979



Zona Económica Especial,
Shenzhen, 1980



Construcción Zona Econó-
mica Especial, Shenzhen,
ca. 1986

En la impresionante transformación de China de las últimas tres décadas, la ciudad costera de Shenzhen, en la provincia de Guangdong, ocupa un lugar destacado. Esta densa urbe localizada 30 km al norte de Hong Kong, pasó de ser un área pesquera a simbolizar el primer y más exitoso ejemplo de las cuatro primeras Zonas Económicas Especiales (ZEE) de China, experimentos económicos que supusieron la inserción de este país en los mercados globales. Se estableció en 1980 y se convirtió en una especie de frontera innovadora con Hong Kong, en bisagra de las políticas de apertura y desarrollo impulsadas por Deng Xiaoping en la gran reforma de 1978, cuyo eje principal consistía en transformar la economía planificada china en una de mercado. Desde 1990, las condiciones favorables fueron atrayendo rápidas inversiones extranjeras; sede de numerosas empresas de tecnología, millones de emigrantes de todas partes de China, con una media de edad de unos 30 años, llegaron con la esperanza de mejorar sus condiciones de vida. Shenzhen ha venido a definirse como el *melting pot* de China, una mezcla de sabores, un crisol heterogéneo y multiétnico de gentes, acentos y dialectos de un país con gran variedad de costumbres. Yu Haibo, un fotoperiodista que llegó a Shenzhen desde la provincia de Henan en 1989, afirma que “la gente viene a Shenzhen para cumplir sus sueños”, es el reclamo de los jóvenes talentos; parece que la tarjeta de visita de la ciudad sea la innovación y la excelencia, y también las oportunidades.

Dafen es un barrio de Buji, en el distrito de Longgang de Shenzhen; comprender los factores que explican el desarrollo de esta ciudad del sur de China, nos ha servido para entender cómo prospera este núcleo conocido como *Oil Painting Village*, dedicado en su práctica totalidad a la reproducción y venta de obras de arte, convertido en el máximo exportador de las réplicas de pinturas al óleo que se consumen mundial-

mente. En términos económicos, los factores más relevantes han sido las políticas de puertas abiertas del gobierno central, las inversiones estatales en infraestructura portuaria y urbana, el papel del gobierno local como promotor del crecimiento y desarrollo económico, y su ubicación geográfica estratégica que la conecta con Hong Kong, lo que le convirtió en puente para las transacciones económicas y comerciales de la China continental con el mundo capitalista. Otro aspecto relevante ha sido la política migratoria, que ha transformado Shenzhen en un polo de atracción de población joven; su rápido crecimiento y la oferta de fuerza de trabajo de bajo costo, la han convertido en la casa de los inmigrantes provenientes del interior del país. En consecuencia, la ciudad es un mosaico cultural en el que se combinan otras provincias y regiones de China, con una fuerte influencia de Hong Kong. Otro elemento importante es la concentración de empresas y conglomerados industriales, es uno de los tres centros más importantes en desarrollo tecnológico junto a Beijing y Shanghái. Para agrupar a las grandes empresas, el gobierno local focalizó sus esfuerzos en alentar a la formación de clústeres o concentraciones fabriles; en los perfiles de mercado, los principales grupos que destacan en Shenzhen son la electrónica, telecomunicaciones, servicios de logística y portuarios, plástico, juguetes, árboles artificiales y pinturas de óleo ⁶.

En términos gubernamentales, la emergencia de Dafen se explica en relación a las reformas políticas llevadas a cabo por el Partido-Estado en la etapa reformista post-Mao, con un fuerte refuerzo de la posición de los miembros de la facción burócrata –como Deng Xiaoping–, y un fuerte control de la esfera pública ⁷: es frecuente la movilización de la población para mostrar activamente su apoyo a las autoridades. La implantación de la economía de mercado supuso una descolectivización de las zonas rurales y el aumento del sector público, que ha dado lugar al aumento del nivel socioeconómico de la población y el desarrollo de la clase media urbana; una sociedad cada vez más dinámica, más industrializada y urbanizada, y más compleja.

Una investigación que nos ayuda a contrastar algunas ideas iniciales es *After the Copy: Creativity, Originality and the Labor of Appropriation. Dafen Village, Shenzhen, China (1989-2010)*, de Winnie Won Yin Wong ⁸. Esta tesis centrada en Dafen –como caso de estudio–, defiende que la ideología de la creatividad individual apuntala las políticas estatales de la industria cultural, la demanda del consumidor de artesanía auténtica y la apropiación de la mano de obra en el arte contemporáneo. La autora traza la historia y el desarrollo de una aldea rural hasta la eclosión de un modelo de marca *Dafen Oil Painting Village*, las apuestas políticas del partido-estado a la “creatividad” y los factores socioeconómicos ligados al establecimiento de esta creciente industria de la pintura comercial, que ha congregado a miles de pintores que abastecen los mercados globales con millones de cuadros pintados manualmente al óleo sobre lienzo, mayormente réplicas de obras clásicas occidentales. La historia de la *pintura de exportación* y el comercio chino con occidente alimentan el imaginario cultural que simboliza Dafen como la *fábrica de pintura*.

6. Juan González García; José Salvador Meza Lora, “Shenzhen zona económica especial”, *Problemas del desarrollo*, Vol. 40, n° 156, enero/marzo de 2009, pp. 101-124.

7. Mario Esteban Rodríguez, “La China reformista y el mantenimiento del Partido-Estado” [en línea], *Papeles del Este*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 13, 2007, pp. 1-16. <<http://revistas.ucm.es/index.php/PAPE/article/view/PAPE0707120002A/25696>> [consulta: 09.01.2015].

8. Winnie Won Yin Wong, *After the Copy: Creativity, Originality and the Labor of Appropriation. Dafen Village, Shenzhen, China (1989-2010)*. Tesis doctoral, Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), Departamento de Arquitectura, Massachusetts, 2010.

Hay una paradoja inherente a la problemática ambigüedad de los significados de creatividad y originalidad relacionados con la cultura y los objetos de consumo, que se pone en evidencia en relación a las mercancías que produce Dafen. Por un lado, la propaganda institucional presenta la *Dafen Oil Painting Village* como un “pueblo de artistas”, a la vez que se amparan programas de apoyo a las industrias culturales para beneficiar a Dafen del valor añadido del arte y reorientar su mercado, fomentando la creatividad. En contraposición, las voces críticas no dejan de aparecer, numerosos artículos periodísticos internacionales censuran el mercado de copias y los beneficios ilícitos que generan. Lo cierto es que asistimos a posiciones contradictorias entre la propaganda política y la información mediática que se escapan constantemente de las categorizaciones; los pintores que llegan a Dafen en busca de oportunidades, se afanan en ser considerados artistas por derecho propio, aunque se definan como *pintores-trabajadores* a los que se les tacha de miméticos y las pinturas que producen sean réplicas dirigidas a un consumo masivo en el que la “manualidad” de la pintura es un valor añadido, que desde su especificidad, las distingue del restante universo de reproducciones mecánicas.

Dafen es “un lugar donde la idea de pintura como producción se fuerza hasta su límite conceptual”⁹, pero nuestro objetivo no es únicamente jerarquizar este sector productivo. Desde el análisis y la experiencia, lo hemos observado como un sistema complejo y también como un síntoma, una cartografía heterogénea en la que intervienen los intereses de las políticas tanto globales como locales y las identidades particulares, con sus modos de vida y trabajo. Podríamos decir que nuestra imagen de Dafen se ha elaborado por capas, inicialmente radiadas por Internet y los medios occidentales, con el gran condicionante del idioma y la imposibilidad que implica la traducción. Nuestra recopilación de artículos y reseñas constatan el modo progresivo en el que esta localidad ha irrumpido como un fenómeno mediático, adquiriendo una creciente visibilidad que ha resultado en la espectacularización de Dafen y sus pintores, representados por las imágenes en las que aparentan vivir la “ficción” realista de una existencia enajenada “del arte” sin oponer resistencia.

Posteriormente hemos tratado de examinar las “fricciones” que se revelan en nuestra concepción del objeto artístico y los significados que se articulan en torno a la copia, al enfrentarse a los usos y utilidades de la apropiación china: en este acoplamiento, oímos chirriar los engranajes de la gran máquina de la cultura. En la expansión económica del gigante asiático, la promoción de la educación y la cultura juegan un papel muy importante, que se refleja en la promoción de la “creatividad” y la “originalidad”, sinónimos de innovación relacionados con el desarrollo, el bienestar y el pacto social; polos de atracción de la inversión, la industria y el turismo que traen consigo el aumento de la riqueza y el consiguiente desarrollo del mercado. Nos preguntamos cómo se continuarán engrasando los mecanismos de este aparato de círculos dentados, un modelo que se define socialista en lo político, pero salvajemente capitalista en lo económico. Trazado al inicio de la

9. Philip Tinari, “Original copies: the Dafen Oil Painting Village”, *Artforum*, Vol. 46, nº 2, octubre de 2007, pp. 343-351.

crisis económica, el resto del mundo ha dibujado un interrogante sobre China que cuestiona la sostenibilidad de su modelo de crecimiento, ¿qué pasará entonces? A medida que avanzamos examinando el concepto chino de creatividad y la legitimación del modelo *Dafen Oil Painting Village*, procuramos desplazarnos cautelosamente por el territorio movedizo en el que el sistema del arte se desvanece en el ámbito de los consumos globales y ciertos valores entran en crisis. Nos encontramos con la “promoción” de ciertos mitos, a través de los cuales (a nuestro modo de ver) se fundamenta una interpretación errónea del arte. En este caso, los mitos de la creatividad y la originalidad que representa “la pintura” venden, son un generador económico, aunque desde nuestra perspectiva la pintura es un medio, una forma de expresión –con su propia especificidad como lenguaje artístico– que una vez desprovisto de objetivos conceptuales y aspiraciones estéticas, se convierte en este objeto “inocuo” listo para un modo de consumo *fastfood* enajenado.

Observamos desde este contexto de transformaciones profundas, el cambio de modelo en el desarrollo del nuevo sector de las industrias culturales, que bajo un mismo paraguas cubija a todo el área de la economía ligada al ocio y el entretenimiento; el capitalismo cultural emerge de forma equivalente en todas las sociedades desarrolladas, adaptando sus ritmos a los periodos de mayor o menor prosperidad económica; de igual modo en China, la cultura ha representado en las últimas dos décadas, un motor económico para determinar su posición en los mercados globales. Haberse convertido en la “fábrica del mundo”, no es suficiente para un país que busca una profunda transformación en el consumo interno para superar un sistema basado en la exportación de manufacturas de poco valor añadido. Por este motivo, conscientes de que la cultura es un “escaparate” internacional sin parangón, el gobierno potencia el papel que ésta juega como motor económico y social, pero sobretudo como modo de interacción con el resto del mundo, para ganar influencia al nivel de la superpotencia que ostenta ser. Actualmente, y al amparo de los nuevos valores de la China “postmoderna”, Dafen deviene históricamente importante al presentarse como la pequeña ciudad exitosa y próspera dentro de Shenzhen, y su narrativa ligada al “sueño del arte” y la libertad creativa, se construye a partir de relatos individuales que renuevan la importancia de la utopía de Shenzhen a la nación.

En el itinerario de la investigación, nuestra observación práctica completa la imagen de *Dafen Oil Painting Village* y su atmosfera particular. Las dos estancias realizadas en el año 2010, nos permitieron valorar las diferentes realidades sociales e implementar nuestras apreciaciones iniciales. Los modos de vida diversos, las particularidades histórico-culturales y sociales, las políticas económicas y las influencias externas que forman el ecosistema de su comunidad de pintores, nos obligan a establecer una mirada amplia y una comprensión desde una perspectiva más compleja que la que podíamos tener previamente. Al trasladarnos y enmarcarnos en su contexto y establecer relaciones interpersonales, base fundamental indisociable para el entendimiento y la experiencia del lugar, podemos dar cuenta de

su contexto desde una perspectiva más profunda. Núcleo de una economía basada en la macro producción de un género de bienes simbólicos singulares, suministrando al año millones de cuadros pintados a mano a los mercados de consumo globales, los pintores son denunciados de copiar obras occidentales por un gran número de reporteros de los principales medios de comunicación internacionales, mientras que simultáneamente se esfuerzan por distinguirse como artistas originales, estimulados y apoyados por las políticas de patrocinio a las industrias creativas del partido-estado chino.

Planteamos nuestra observación interactuando con el *modus vivendi* de Dafen, al emplear su fuerza de trabajo para la producción de nuestro proyecto, y también en la transacción e interacción que supone; nuestro objetivo al apropiarnos de la mano de obra –con el encargo de diversas copias de pinturas– persigue incorporar el contexto y sus procesos por encima del objeto en si mismo. Quizás por este motivo, nos dejamos cautivar por las biografías sujetas al relato de la pintura, que hemos ido encadenando a lo largo nuestro proyecto; a través de las historias de algunos pintores y los datos que hemos ido socavando, las nociones de arte y artista que se retroalimentan en el marco de las teorías estéticas, se tambalean y resignifican, subordinadas a la crónica de acontecimientos bajo los que se desarrolla el comercio de la pintura al sur de China. las múltiples formas que toman la producción pictórica, el comercio y el consumo, se prestan a exploraciones conceptuales y estéticas que nos empujan a examinar los discursos de la creatividad, la originalidad y la apropiación bajo los encuadres de la autoría artística.



Shenzhen, 1997

LA PINTURA DE EXPORTACIÓN

El pueblo de Dafen está ubicado en una de las principales intersecciones históricas del comercio mundial y el intercambio cultural, en los límites de la Zona Económica Especial de Shenzhen, una zona comercial liberalizada para el procesamiento de exportaciones, que surgió como la base de fabricación más grande del mundo a finales del siglo XX. La propia megaciudad de Shenzhen limita con la Región Administrativa Especial de Hong Kong, ex colonia británica que, a través de políticas de *laissez-faire* coloniales, se convirtió en el centro de manufactura ligera más importante del mundo tras la Segunda Guerra Mundial. Hong Kong se encuentra en la desembocadura del Río de las Perlas (Pearl River), delta cuya ciudad portuaria más grande –Guangzhou (conocida como Cantón)– fue durante siglos centro del comercio marítimo entre China y Occidente bajo el “sistema de comercio de Cantón” (1686-1842). Shenzhen, Hong Kong y Guangzhou sostuvieron una gran industria de la pintura al óleo sobre lienzo para el mercado de consumo occidental



a la altura de su importancia como centro de comercio mundial. Dafen emerge en el período de la reforma posterior a Mao como un nuevo centro de comercio de pintura, resultado de estos precedentes históricos y de la demanda mundial a lo largo del tiempo.

Debemos retroceder históricamente para situar el creciente consumo de objetos chinos en Occidente, inicialmente ligados a la industria y al lujo –la cerámica, el té y la seda–; la clasificación histórica de la llamada *pintura de exportación* está vinculada a esta producción artesanal y artística de la industria de Cantón a partir del siglo XVII. La demanda, producción y consumo de pinturas para el comercio nunca ha llegado a desaparecer, inclusive tras la aparición de la fotografía, y su categorización –sostiene Wong– está ligada a la emergencia de la “fábrica de pintura” en la simbología del comercio chino. Hemos podido comprobar cómo actualmente, a pesar de la ubicuidad de las imágenes digitales, los pintores de Dafen continúan realizando retratos que reciben por encargo, muchos por Internet.

El término *pintura de exportación* fue adoptado en 1950 por historiadores ingleses y americanos, aunque la China meridional moderna utiliza *pintura comercial*; los múltiples significados de la expresión se han traducido al Inglés como “pintura profesional”, “pintura comercial”, “pintura de fábrica,” o “pintura marchante” –cada traducción ilumina matices particulares del significado más completo de “pintura industrial”. En su estudio, Winnie Wong traza una genealogía de la pintura comercial en el Delta del Río de las Perlas, históricamente lugar de trabajo de pintores itinerantes y fuera de la élite, de los que rara vez se aportan biografías y quedan dispersos en el ancho mercado del consumo. Crea una narrativa de la pintura comercial que acaba en la actualidad con Dafen, donde las pinturas comerciales descansan incómodas en las categorías artísticas del estado-nación. Además de la reproducción de obras maestras canonizadas y de artistas consagrados –modernos y coetáneos–, la industria de la pintura comercial contemporánea produce una asombrosa variedad de categorías que incluye, por citar solo algunas de ellas: pintura clásica y académica, trabajos decorativos abstractos para interiores modernistas, paisajes y bodegones para hoteles y casas, erótica orientalista, retratos personalizados a partir de fotografías, pintura caligráfica, pinturas decorativas, pinturas de recuerdos, decoración para el hogar con acabado envejecido, obras de arte de colección y pinturas originales. A raíz de varios casos similares al nuestro, cabría incluir en la lista: *readymades* para proyectos de arte conceptual, por seguir hablando en términos descriptivos. Aunque cada una de estas copias podrían ser vistas como pseudo-categorías del “verdadero” arte, también pueden ser contempladas así por un público consumidor; sus objetivos estéticos o programáticos enfocados básicamente a la venta, están destinados a decorar hogares, establecimientos u hoteles: son pinturas para el comercio local y nacional, y para los mercados globales, que las hacen llegar a gran cantidad de tiendas de interiorismo o de *souvenirs*, algunas situadas estratégicamente cerca de conocidos museos.

Cantón y el Río de las Perlas,
ca. 1900



ORÍGENES DE LA PINTURA CHINA AL ÓLEO EN EL COMERCIO DE CANTÓN

La pintura china de exportación de tema chino pero de estética adaptada al gusto occidental, data de los siglos XVIII y XIX, y se realizaba para su venta a los comerciantes occidentales que llegaban a las ciudades portuarias chinas atraídos por el comercio del té, la seda o la porcelana. La dinastía Ming (1368-1644) gobierna China durante las primeras colonias occidentales del siglo XVI: los portugueses en Macao (1557) y los españoles en Filipinas (1564), todos ellos interesados por las posibilidades económicas y comerciales de los productos asiáticos. A su vez, la atracción hacia la cultura occidental motiva la invitación a Pekín de Mateo Ricci ¹⁰, jesuita establecido en Macao. Su misión se convirtió en escuela de pintura de paisaje a la manera occidental, y sus grabados europeos despertaron la curiosidad por el uso de la perspectiva aérea y el sombreado, desconocidos por los chinos. Las pinturas, grabados y libros de los jesuitas serían las primeras influencias europeas en la pintura china, hasta el cambio a la dinastía Qing (1644-1912), que se apartaría de influencias externas, autoabasteciéndose de sus propios productos y considerando a los extranjeros como “bárbaros” y “demonios”. Sin embargo, el empeño europeo hizo que la actividad comercial se mantuviera, pero fuertemente controlada; un edicto imperial de 1757 restringía el comercio exterior únicamente a través de Guangzhou (Cantón), situación que se mantendría hasta 1842 con la firma del Tratado de Nanking.

Cantón fue elegido como único puerto comercial, ya que era uno de los más conocidos del mundo, frecuentado por las compañías mercantiles occidentales desde la dinastía Song y la dinastía Ming. En los siglos XVIII y XIX se inicia una gran expansión de la producción artesanal y del pequeño comercio, la pintura al óleo sobre lienzo y la acuarela sobre papel fueron algunas de las producciones manuales realizadas en los talleres, donde los artesanos chinos se esforzaban por imitar y adaptarse a los estilos y técnicas de preferencia europea, que ejercieron una fuerte influencia en la pintura de exportación y conllevaron su estandarización. Los europeos criticaban la falta de perspectiva, las incorrectas luces y sombras y los colores brillantes de la pintura china, dando como resultado la modificación del estilo que se evidenciará en la perspectiva aérea o lineal, en el tratamiento de los fondos de paisaje, e incluso en el formato rectangular de los cuadros que se opone al tradicional arte oriental taoísta caracterizado por el uso de la perspectiva caballera y el formato vertical adaptado al rollo de papel. La demanda extranjera de objetos representativos de la vida y costumbres chinas, fue correspondida por los pintores de Cantón, que produjeron una extensa variedad temática. A finales del siglo XVIII, la compra de porcelana, abanicos y pinturas se convertiría en ineludible para los visitantes de la ciudad, exportándose cuantiosamente a Europa y Estados Unidos, donde marcarían una influencia en la configuración de la imagen occidental



Transporte del té por el río, ca. 1800

10. Francisco de Santos Moro, *La vida en papel de arroz. Pintura China de exportación*. Ministerio de Cultura; Museo Nacional de Antropología, Madrid, 2007, pp. 14-22.

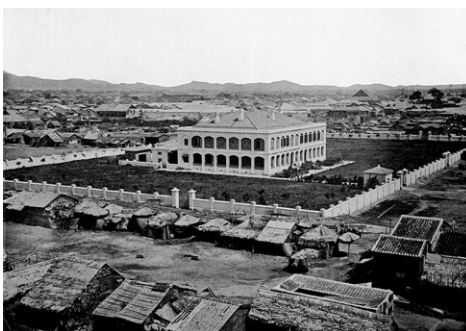
de China.

Eran populares los álbumes con pinturas a la acuarela, guache y aguada sobre papel, que facilitaban el transporte. Se producían en diversos talleres por una colectividad anónima, guiados por un maestro que dirigía la ejecución. Al igual que los comerciantes Hong, utilizaban seudónimos distintivos en las etiquetas de los álbumes, cuyas pinturas eran raramente firmadas; la identificación de sus artistas es muy escasa.

Visitada y poblada por numerosos extranjeros que establecieron factorías, Cantón prosperó. Bajo edicto del emperador, para controlar la actividad comercial y reducir el contacto con los extranjeros, en 1720 se formó una asociación mercantil conocida como Cohong (*hong* significa empresa comercial), compuesta por las *Trece Hong*s, también conocidas como las fábricas de Cantón. Su función era asegurar el control de los mercaderes, sus barcos y sus transacciones. La dinastía Qing –defensora de los valores antimerkantistas confucianos– reconoció la importancia de este negocio y permitió a los extranjeros de las trece factorías seguir con la actividad pero, en apoyo al “sistema cantonés”, les aplicó muchas restricciones: no podían trabajar sin licencia y debían realizar sus tratos por medio de los comerciantes chinos Hong, encargados del cumplimiento de todas las normas. Así, las autoridades chinas conseguían evitar la residencia permanente de tratantes extranjeros y se aseguraban de que tuvieran los mínimos contactos posibles con la población, en consonancia con el pensamiento filosófico confuciano, que desestima el comercio como forma de vida.



Lam Qua, *Vista de las fábricas extranjeras*, 1825-1835



John Thomson, *La antigua fábrica americana de Cantón*, ca. 1890

Bajo este ambiente, ir de compras era una de sus pocas diversiones, ya que podían tratar con los vendedores callejeros de las calles New China y Old China –las más concurridas y comerciales de Cantón– y obtener productos como las tallas en marfil, las lacas, los bordados, las pinturas y las porcelanas. El sistema cantonés mantenía a los marchantes extranjeros en un estado de subordinación que ofendía especialmente al poder y dignidad de los británicos, que años más tarde conseguirían cambiar la desventajosa situación con las importaciones de opio. Los ingleses, al heredar las plantaciones de Bengala (India), exportaron ilegalmente a China, dando lugar a las Guerras del Opio (1839-1842 y 1856-1860), cuyo resultado final fue el libre tráfico del narcótico. La Compañía Británica de las

Indias Orientales dominaba en ese momento el comercio occidental con China, sirviendo de contrapartida al Cohong cantonés; propició el considerable aumento de consumo de opio y el desequilibrio del sistema monetario chino, lo que proporcionó a los ingleses una ventajosa situación y grandes beneficios económicos. El Tratado de Nanking (1842) entre chinos y británicos puso fin a la primera Guerra del Opio, obligando a diversas concesiones: los puertos serían símbolos del imperialismo extranjero y una constante advertencia de la posición semi-colonial de China.

Los contactos comerciales traerían artículos, gentes e ideas occidentales, y una posición privilegiada distante de la de los primeros conquistadores considerados “bárbaros”. Para entender esta influencia es necesario situar el papel que tuvieron los “bárbaros” de Asia central, con una presencia constante en la larga historia del pueblo chino, crearon su propia dinastía y provocaron sustanciales cambios asociados al fenómeno de conquista, experiencia que condicionaría sus relaciones exteriores y el jerárquico mundo confuciano. Los inversores occidentales fueron considerados entonces nuevos “bárbaros”, estigmatizándolos con unas características heredadas y ajenas, por el mismo motivo que la sociedad confuciana y agraria se resistía a la revolución comercial, industrial y nacionalista que traía consigo el libre comercio de los tratados occidentales.

El mundo imaginario del propio comercio de Cantón, incluyendo los retratos de sus mercaderes y los álbumes de pintura, presentaban página a página una narración visual de la época, de la fabricación de la porcelana, el té y la seda. De igual modo que los artistas occidentales y modernos, podríamos afirmar que los pintores de Cantón también contaron con una amplia gama de fuentes de referencia, incluyendo otros cuadros, miniaturas, grabados, postales, litografías, xilografías y daguerrotipos; y debieron adaptar regularmente las fuentes visuales chinas para generar nuevas composiciones. Los conocidos álbumes de la producción de la



Un pintor copiando un grabado europeo en el reverso de un vidrio, ca. 1790



seda y el arroz, que mostraban claramente la reiteración y la reutilización, fueron ampliamente reproducidos y distribuidos en la Europa del siglo XVIII, al igual que las ilustraciones científicas que se elaboraban para naturistas británicos.

RETRATO DEL *CHINESE PAINTER*: LAM QUA

La pintura china comercial o de exportación no forma parte de la historia general del arte, es una práctica de “estilo occidental” destinada al comercio, irrelevante en las valoraciones estéticas del siglo XX, a diferencia de ciertas influencias orientalistas, la caligrafía y el arte tradicional chino. La extensa producción y venta de esta pintura se ha mantenido prácticamente invisible en las historias normativas del arte occidental y asiático, a pesar de la influencia que las manufacturas chinas tuvieron en el desarrollo del barroco y rococó europeo. Una multitud de pintores de no-élite o trabajadores anónimos han perdurado en el Delta del Río de las Perlas hasta la actualidad; el personaje del pintor ha oscilado siempre entre el obrero y el artista: pintores-trabajadores, la contradicción es clara. Para producir tales objetos era preciso producir socialmente al productor, se le exigen las cualidades de creador, artesano e intelectual.

De los primeros pintores que trabajaban la acuarela y el óleo sobre lienzo (1720-1760), se conoce bastante poco; artistas anónimos familiarizados con la pintura tradicional china, aún poco influenciados por el gusto occidental. A partir de esta época miles de pintores adoptarían el estilo “euroamericano” de la pintura al óleo ejemplificada en el retrato, que llevaría a considerarles pintores cualificados. Entre todos los talleres o estudios de pintura, se conocen los de Lam Qua, Ting Qua, Pu Qua y Sun Qua. La terminación *qua* es el seudónimo laboral que compartían todos los comerciantes, usado para desasociar sus nombres familiares del estigma mercantil y hacerlos más fáciles de pronunciar en el trato con los occidentales.

Una familia muy popular fue la de Guan Zuolin, apodado “Spoilum”, para algunos estudiosos el primer retratista chino en pintar a la manera occidental, en óleo sobre lienzo. Su hermano menor sería también un prestigioso pintor, Tin Qua (Guan Liangchang), uno de los acuarelistas chinos más conocidos en el mercado occidental. Su estudio en New China Street fue conocido por aparecer en el dorso de sus obras, entre las que se encuentran una serie de retratos de hombres y mujeres filipinos realizadas por encargo, copias del pintor filipino Tristiniano Asunción.

También ha trascendido su nieto Lam Qua (Guan Qiaochang o Kwan Kiu Cheong, 1801-1860), que fue hacia 1820 alumno del pintor inglés George Chinnery, quien le instruiría en el retrato al óleo de estilo inglés. Sus retratos, más baratos que los de su maestro, popularizaron su estudio, en el que se podía leer el cartel “handsome face-painter”, con el que atraía a los occidentales que paseaban por New China Street. Sus cuadros al óleo llegaron a presentarse en Londres (1835),

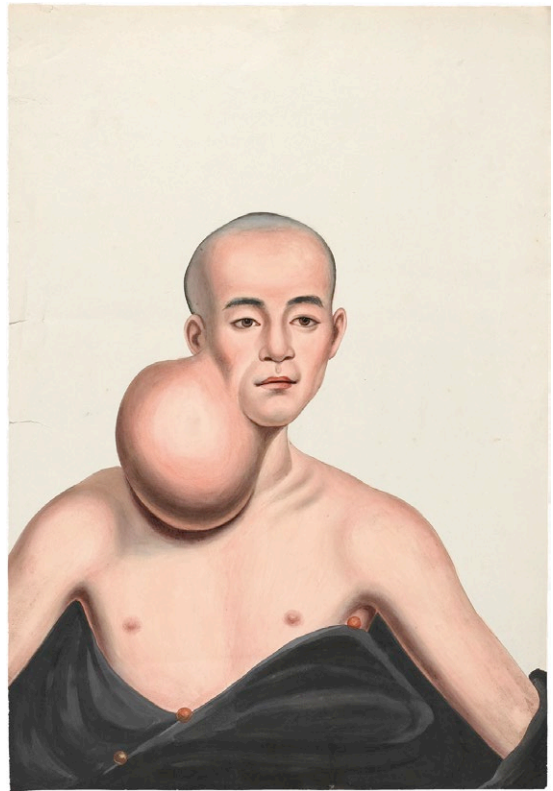
*Los Honges de Cantón, ca.
1772*



Nueva York (1841), Boston (1851) y en Pennsylvania (1851 y 1860); aunque también pintaría a la acuarela. Asumiendo la metodología manufacturera, dio empleo a varios artistas chinos, que hacían reproducciones para los extranjeros en su estudio de tres pisos: el inferior era la tienda y, en la primera planta, 20 jóvenes copiaban dibujos en grandes rollos, en una habitación iluminada con grandes ventanales, con pinturas colgadas, grabados europeos y copias de éstos al óleo o la acuarela ¹¹.

De 1836 a 1855, Lam Qua produjo una serie de retratos clínicos de los pacientes en tratamiento de Peter Parker, un médico misionero americano que abrió un hospital oftalmológico en la Hong Lane, cerca de su taller. Parker encargó a Lam Qua que pintara retratos preoperatorios de los pacientes que tenían grandes tumores u otras deformidades importantes. Algunas de las pinturas son ahora parte de la Colección Peter Parker de la Biblioteca Médica Harvey Cushing / John Hay Whitney en la Universidad de Yale ¹², otros están en el Museo Gordon del Hospital Guy de Londres. Quizás lo más extraordinario o remarcable de las al menos 114 ilustraciones médicas realizadas en el estudio de Lam Qua, sea la representación del paciente y el dolor, y la forma en que los valores clínicos y estéticos de estas pinturas están ligados a la colaboración entre un médico y un pintor, en una línea de confluencia e intercambios culturales entre Oriente y Occidente que reflejan una época y contexto singulares. A pesar de que estos retratos sean una rareza, no se han difundido en los anales de la representación médica y la historia de la pintura del siglo XIX como las anatomías de Rembrandt, Thomas Eakins u otros. Un estudio de Stephen Rachman ¹³ destaca que se han velado otras interpretaciones sobre estas pinturas, a causa de la línea de pensamiento extendido en relación a la superioridad del arte occidental y la mentalidad mimética y comercial china que ha trascendido y arraigado en la historia de Cantón. Su estudio parte de las pinturas y la representación de los pacientes, para narrar las personalidades del médico y el pintor. Rachman señala el carácter “grotesco” y particular de Lam Qua, su identidad se escapa de las ideas estereotipadas sobre los pintores comerciales y lo relaciona con el momento cultural, inmerso en la aceleración mercantil y sus hostilidades políticas. El estudio de Lam Qua produjo el mismo tipo de efecto chocante que los negocios cantoneses, pues adaptó los modelos de la fábrica de producción para combinarlos con la idea romántica del artista individual y autónomo.

Aunque también hay cientos de imágenes de modelos y costumbres de otros países, como Filipinas o Perú, la mayor parte de la producción de los talleres de pintura chinos se centraba en temas locales; su reproducción en grabados y



Lam Qua, Choo Yihleang, de frente, con un masivo tumor esférico en el lado derecho de su cuello, 1837

11. *Ibíd.*, pp. 33 – 38.

12. Harvey Cushing and John Hay Whitney Medical Library, *Peter Parker's Lam Qua Paintings Collection* [en línea]. Yale University. <<http://library.medicine.yale.edu/find/peter-parker>> [consulta: 02.02.2015].

13. Stephen Rachman, “Memento Morbi: Lam Qua's Paintings, Peter Parker's Patients”, *Literature and Medicine*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 23, nº 1, 2004, pp. 134-159.

litografías de libros de viajes occidentales, contribuyeron a la divulgación de los motivos y costumbres chinas. Entre los pintores de exportación, copiarse sus trabajos y composiciones era una práctica habitual, la repetición de las escenas representadas y la carencia de títulos ha dificultado determinar la autoría y procedencia de las obras. Se utilizaban diversos procedimientos de copia de un mismo tema, en el reverso de algunas pinturas aparecen silueteadas las figuras trazadas de distintas formas, con la finalidad de realizar extensas producciones en serie. Un sistema tradicional en China era el uso de sellos de madera para la estampación de las líneas básicas del dibujo, por su precisión a la hora de poner los colores que, en los grandes talleres, eran aplicados cada uno por un trabajador. Así un mismo diseño servía para realizar diferentes copias; en algunos casos el silueteado de los bocetos se hacía mediante la llamada punta seca, técnica introducida por occidentales que consistía en un punzón o estilete metálico con el que se dejaba una ligera marca sobre el papel como guía para delimitar el color; en el estudio de Lam Qua se usaban repertorios de bocetos que, aprovechando la transparencia del papel, se reutilizaban para diversas composiciones, las cuales se completaban añadiendo el color. Ya se practicaba en esta época la división del trabajo por temas: un pintor podía realizar árboles toda su vida, otro solo personas, no estando capacitados ninguno de ellos para terminar por sí mismos una pintura entera. La variedad de temas representados en la primera mitad del siglo XIX –vistas portuarias, embarcaciones, flores y pájaros, escenas de teatro, paisajes e incluso distintas torturas chinas– cubrían la demanda occidental previa al advenimiento de la fotografía. Las pinturas eran postales de época, mostraban una precisa o romántica visión del mundo chino a ojos de occidente y satisfacían el deseo de evocación del lugar visitado por los comerciantes. La introducción de la cámara fotográfica a partir de 1880, disminuyó la demanda de pintura y muchos de los pintores se convirtieron en fotógrafos.



Lai Afong, *Contables y empresarios. Fotografía de China*, ca. 1890



Lai Afong, *Barcas chinas. Cantón*, ca. 1880

Las más solicitadas eran las escenas portuarias en óleo sobre lienzo o seda: vistas fabriles, especialmente de factorías europeas en las que vivían y trabajaban los mercaderes. Los artistas cantoneses fueron variando el formato alargado al modo de la pintura en rollos y la perspectiva paisajista china, adaptándolos a un estilo occidental de pintura. La arquitectura y ubicación de los edificios han

permitido una cronología de este tipo de imágenes, sitúan la primera época comercial entre 1760 y 1780, en que solo las factorías europeas seguían modelos de construcción occidentales; tras un incendio datado en 1841, las casas de madera de Cantón fueron reemplazadas por edificios de piedra. Aunque las representaciones sobre los principales productos de exportación –seda, porcelana y té– asimilaban conceptos pictóricos occidentales, revelaban la tradición y el orden social confuciano en escenas rurales idílicas, aunque estas imágenes de bella armonía sobre pequeñas artesanías campesinas se contradecían con la realidad de las grandes industrias de Cantón.

En la Europa de finales del XVIII, los objetos chinos y orientales estaban de moda; estas representaciones y temas que aportaban información de una cultura lejana y exótica, se copiaron y reprodujeron repetidamente durante la primera mitad del XIX en multitud de publicaciones europeas. Las rutas comerciales en el siglo XVII habían puesto al alcance de Occidente muchos artículos orientales. La Compañía Británica, Holandesa y Francesa de las Indias Orientales, y en España la Real Compañía de Filipinas, establecieron rutas y rivalidades por el mercado chino y el comercio de exportación. Originariamente restringidos a Cantón, pronto se añadieron nuevos puertos al tráfico comercial, transportando a Europa grandes cantidades de productos que ejercieron una influencia en las producciones artísticas del momento, dando origen en el siglo XVII –durante el rococó– al estilo conocido como *chinoiserie*, caracterizado por una importante tendencia por los lenguajes ornamentales. En la producción de porcelana, un estilo de imitación de la sofisticada cerámica china adoptado en Alemania (cerámica de Meissen) y Holanda (Delft), emulaba las formas chinas en los vasos y juegos de té, representando la China imaginada por los artesanos de Cantón, de bellos paisajes montañosos, parasoles y construcciones de bambú. A finales del barroco y el rococó, se construyeron *villas chinas* en Alemania y Rusia, con pabellones o kioscos chinescos, y se incorporaron las pagodas en los jardines, como la réplica que se contempla en un paseo por el Englischer Garten de Múnich. Durante décadas –incluyendo el neoclasicismo– las inspiraciones exóticas y las extravagancias decorativas se utilizaron para describir este determinado estilo asociado al polisémico término de Orientalismo.

*Los misterios de Lam Qua*¹⁴ da a conocer la galería de retratos al óleo del siglo XIX por el artista chino conocido como Lam Qua. Bajo este título, Stephen Rachman presenta su estudio –y una web– en un seminario sobre medicina, raza y cultura en la Michigan State University (2001); describe las fascinantes pinturas como hermosos y grotescos estudios fisiológicos de los pacientes con crecimientos tumorales extremos del Reverendo Dr. Peter Parker, quien investigó con éxito varias técnicas quirúrgicas occidentales en China: la amputación, la anestesia y la cirugía reconstructiva. Un conjunto de retratos del dolor congelado e inmóvil, produce una sensación discordante en la quietud tan inadecuada para la experiencia del dolor. Capturados en estos óleos, los pacientes parecen soportar sus anomalías

14. Stephen Rachman, *The Mysteries of Lamqua: Medical Portraiture in China 1836-1855* [en línea]. <<http://www.historicalvoices.org/lamqua>> [consulta: 02.02.2015].



Lam Qua, *Una mujer, mirando a la derecha, con un gran tumor que cubre su ojo izquierdo*, 1838

con calma, como si fueran ornamentos accesorios. Por la manera en que posan y miran, por sus expresiones o su forma de vestir, cumplen con todos los aspectos del retrato, a excepción de las anomalías chocantes y dolorosas que transmiten una yuxtaposición inquietante.

La fotografía de Lam Qua¹⁵ tomada por John Thomson entorno a 1872, muestra a un pintor chino en su estudio, elaborando un retrato de grupo a partir de una fotografía, un método practicado por muchos otros artistas desconocidos –a diferencia de Lam Qua–, que trabajaban a partir de ampliaciones fotográficas que traían los marineros y comerciantes extranjeros, y vendían las reproducciones a un tanto por pie cuadrado. En ocasiones, para ampliar su negocio, los pintores se desplazaban al puerto con algunos ejemplos y, después de hacer sus acuerdos con los clientes, entregaban la copia enmarcada y lista para zarpar en 24 horas. Para acelerar el proceso, dividían el trabajo con los aprendices, que pintaban los cuerpos para que el maestro terminara ejecutando las caras.

El fotógrafo británico fue uno de los primeros documentalistas europeos que viajó a Oriente, capturando sus gentes y costumbres, a su vuelta al Reino Unido jugó un papel importante en la divulgación de las costumbres chinas. Su retrato del pintor participa de la iconografía del momento, la clave parece el sumo cuidado con el que capta la imagen pública del individuo que posa mostrando su entorno de trabajo. La imagen frontal de una escena sin duda escrupulosamente iluminada, nos muestra la estancia –su estudio– con detalle; en la parte superior, como si se tratara de un pequeño expositor, cuelgan tres pinturas representativas de los estilos más demandados: un retrato completo, una escena del puerto y un retrato más pequeño de medio cuerpo. El pintor, visible en toda su estatura, ocupa la parte central de la toma, sentado de perfil en su mesa de trabajo, con la mirada y el gesto suspendido del pincel sobre la tela, la mano apoyada sobre un bastón para reposar la imposible espontaneidad de las largas tomas de las placas de la época. Vemos que está elaborando tres cuadros: una escena de grupo en la que trabaja, un retrato de mayor dimensión parcialmente cubierto, y una tela vuelta del dorso que le espera a los pies bajo la mesa. A la vista está que el fotógrafo ha querido pormenorizar la vida cotidiana y las condiciones sociales a través de los detalles de los muebles y los objetos ornamentados, testigos del desarrollo de los oficios: el jarrón de porcelana en la cómoda, el tejido sobre la pared del fondo y la mesita con la pipa de metal blanco para fumar opio. Un rasgo que caracteriza el trabajo fotográfico de Thompson y su admiración por las gentes de China, es la especial atención a sus peinados y sus vestidos, como signos distintivos y de clase; por este motivo nos deja ver los detalles bordados de

15. Paula Bray, "Lam Qua" [en línea], *Powerhouse Museum*, Australia, 8 de julio de 2010. <<http://www.powerhousemuseum.com/image-services/2010/07/lam-qua/>> [consulta: 02.02.2015].



John Thomson, *Lam Qua*
trabajando en su estudio,
1872



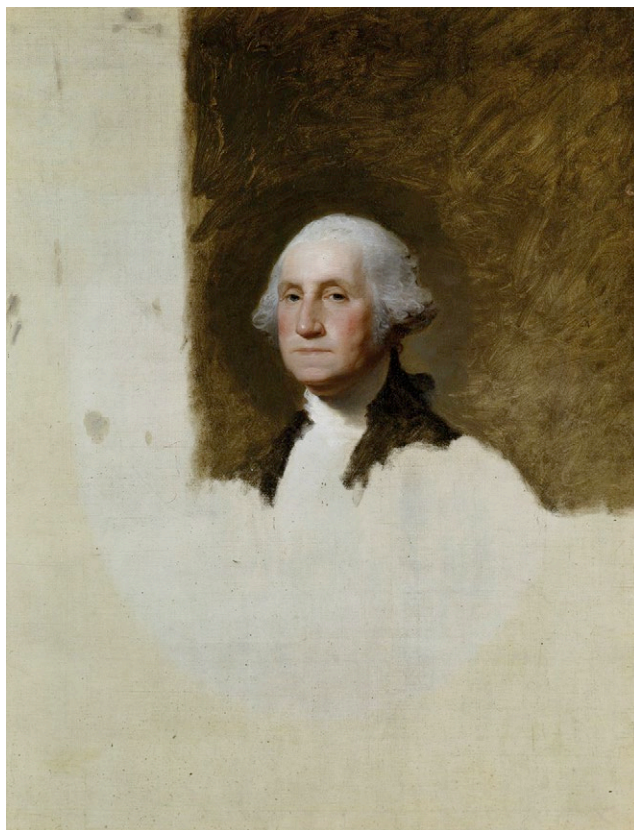
la camisa ataviada para la ocasión y la cabeza rapada hasta la mitad –por imperativo manchú–, dejando colgar el cabello restante en una larga trenza. Esta encarnación fotográfica del pintor comercial, fue recogida por la iconografía de la época en diversos grabados y pinturas.

LAS NUMEROSAS CARAS DE GEORGE WASHINGTON

Un artículo de Milton Esterow publicado en *Art News*¹⁶, reseña el controvertido asunto de ciertas copias chinas del retrato de George Washington hecho por Gilbert Stuart que se introdujeron en Estados Unidos; fueron denunciadas por el artista, deseadas por los coleccionistas y terminaron en algunos museos importantes. La crónica de Milton parte de una pintura donada y expuesta en 2009 en el New Britain Museum of American Art de New Britain (Connecticut). “Es un ejercicio internacional de intriga”, le dice el director del museo, Douglas Hyland; en la cartela se lee “George Washington c. 1800-1805. La obra es una copia de una pintura de Gilbert Stuart atribuida a un artista chino llamado Foeiqua –que, al igual que otros artistas de China, realizó una serie de pinturas inversas sobre vidrio”. “La pintura fue donada por una mujer de Connecticut, Caroline N. Dealy”, continúa Hyland. “Ella dijo que su madre había muerto y que los miembros de su familia querían donar la pintura en su memoria. Puesto que somos el museo más antiguo de arte americano en Estados Unidos, estuvimos muy contentos. El museo ha querido adquirir un retrato de George Washington durante muchos años”.

La obra pronto se convirtió en objeto de un gran debate: ¿debe estar en un museo de arte americano? ¿Es una obra de arte americana? La verdad es que es una copia de un Stuart hecha por un artista chino, por encargo de un coleccionista estadounidense: es una historia convincente. Fue pintado hace 200 años, y ya se enfrentaban a los mismos inconvenientes con la piratería china que hoy en día con las películas, libros o CDs.

Gilbert Stuart lidió con los mismos problemas en 1802 al producirse la *manía Washingtoniana*, según manifiesta Carl Crossman en su libro *The China Trade* (1972). La situación molestó tanto al pintor que sus coleccionistas tuvieron que firmar un acuerdo de exclusividad para no reproducir la imagen. Todavía no exis-



Gilbert Stuart, *Retrato de Georges Washington (The Athenaeum)*, 1796

16. Milton Esterow, “The many faces of George Washington” [en línea], *Art News*, 1 de octubre de 2009. <<http://www.artnews.com/2009/10/01/the-many-faces-of-george-washington/>> [consulta: 13.02.2015].

tía ninguna ley estadounidense de derechos de autor que abarcara obras de arte, las copias falsificadas y los retratos no autorizados del Washington de Stuart se habían convertido en una industria en crecimiento. Según Crossman, también fueron muy demandados los retratos chinos de Washington en óleo sobre lienzo, y la *Apoteosis de Washington*. Una versión en vidrio está en la colección de la Terra Foundation of American Art en Chicago, copia del grabado de John James Barralet (1747-1815); las pinturas comerciales chinas en base a grabados americanos eran buscadas por los coleccionistas estadounidenses.

Dos de los retratos de Washington pintados por Stuart llegaron a China en barco, donde los capitanes estadounidenses negociaron con los comerciantes chinos las copias, que llegaron a Boston, Nueva York, Filadelfia y otros lugares. Uno de los clientes de Stuart que rompió su promesa fue John E. Swords, un capitán de Filadelfia envuelto en el comercio con China que llegó a encargar alrededor de 100 réplicas del retrato de Washington de Stuart conocido como *The Athenaeum*. Stuart demandó a Swords en la Corte del Tribunal de los Estados Unidos del Distrito Este de Pensilvania en 1801, con la intención de mantener las copias chinas fuera del mercado, y el tribunal falló en su favor al cabo de un año. Se desconoce la cantidad, pero los retratos de Washington chinos ya estaban en los Estados Unidos, y la orden judicial tampoco impidió que los artistas chinos los vendieran a otros comerciantes en Europa. El Museo Peabody Essex en Salem, Massachusetts, tiene dos pinturas inversas sobre vidrio similares a la versión de New Britain, junto a una versión de *Apoteosis de Washington*; y se conocen algunas sociedades históricas con copias de la versión china del retrato de Washington de Stuart. El Museo Metropolitano de Arte de Nueva York también tiene su retrato chino en vidrio, ahora se encuentra en el Henry R. Luce Center para el Estudio del Arte Americano y fue presentado al museo en 1964 por Edgar William y Bernice Chrysler Garbisch, importantes coleccionistas de arte americano.

La copia del New Britain –señala Douglas Hyland– es “de excelente calidad y del mismo tamaño que el lienzo de Stuart del que fue copiado”, aunque no todo el mundo se muestra convencido de la calidad de las pinturas chinas. La revista *Antiques Magazine* informó en 1928 que “un buen número de retratos de George Washington pintados sobre vidrio están golpeando todo el país, pocos de ellos son buenos, muchos son muy malos”. Karina Corrigan, comisaria especializada en Arte Asiático de exportación en el Peabody Essex, comentó que “hay matices de diferencias” en las dos pinturas del museo, añadiendo que “una gran comunidad de artistas trabajan en Cantón a finales del XVIII y principios del XIX, produciendo para clientes extranjeros. Cada estudio tenía muchos artistas realizando un gran número de obras de la misma imagen. Es perfectamente plausible que la obra del New Britain y la nuestra pertenezcan a ese gran grupo”. Irónicamente su asistente David O’Ryan, nota que uno de los retratos de Washington del museo Peabody Essex “tiene los ojos grises, mientras que el otro los tiene azules”, y los ojos de Washington eran azules.

De vez en cuando algún retrato chino de Washington aparece en una subasta. En 2007, un óleo sobre lienzo descrito como “posiblemente” de Foeiqua, fue vendido por 17250 \$ en Portsmouth (New Hampshire). *The Athenaeum* de Stuart se considera el retrato más importante del presidente Washington pintado en vida, data de 1796, a sus 64 años de edad. El título responde a que fue adquirido por el Ateneo de Boston después de la muerte de Stuart, en 1828. La pintura es ahora propiedad conjunta de la National Portrait Gallery de la Smithsonian Institution –en Washington DC– y del Museum of Fine Arts de Boston, y fue utilizado para el grabado de Washington en el billete de un dólar estadounidense.

El retrato era el favorito de Stuart, lo mantuvo como una cobertura financiera y posible legado para su familia, según Dorinda Evans; en su libro *The Genius of Gilbert Stuart* (1999) escribió que “en respuesta a los repetidos esfuerzos de la familia de Washington para recuperar el retrato tras su muerte, Stuart se inventó que el propio general, en una conversación privada, se ofreció a guardarlo”. Después de tal cantidad de copias circulando, el mecenas de Stuart empezó a preocuparse porque sus obras no fueran falsificaciones, a lo que Stuart respondió con ironía que “si el general hubiese posado para todos estos retratos, nuestra independencia habría sido un asunto secundario, o fuera de la cuestión”.

El artículo de Milton Esterow revela lo que ha venido a llamarse *réplicas*, *réplicas originales* o *copias originales*, una terminología que busca afirmar que las copias hechas por la mano del artista son más “originales” que el resto. La biografía de George Stuart también describe su carácter despreocupado en materias financieras, que le llevó a contraer muchas deudas; estuvo apunto de ir a prisión, quizás por este motivo utilizó el retrato esbozado del presidente –que nunca terminó– para pintar unas setenta y cinco réplicas, y satisfacer así las lucrativas demandas que recibía. Lo que no podía imaginar es que su imagen llegaría a ser un icono a ambos lados del Atlántico. Para Stuart, el problema no parece centrado en la copia de la imagen pintada en sí, sino en la relación comercial con sus copias. La legislación sobre derechos de autor en Occidente se inicia en 1710 con el Estatuto de la Reina Ana, y posteriormente fue reconocido como uno de los derechos humanos fundamentales; en China el marco legislativo actual no entra en vigor hasta final del siglo XX, pero sabemos que todavía no se aplica estrictamente. Los mismos problemas que afrontaban los pintores no autorizados del Washington de Stuart –hechos en Guangzhou hace más de 200 años–, atrapan a los pintores que aún se dedican –en el análogo contexto de Dafen– a satisfacer un círculo de pedidos, comisiones y deseos de imágenes preexistentes específicas y reproducidas por otros medios. La “mano del pintor” fue el factor central en la demanda occidental de las icónicas pinturas del retrato *The Athenaeum* realizadas en Guangzhou; pero el tra-



Foeiqua, *George Washington*, pintura inversa sobre vidrio, 1800-1805



Southworth & Hawes,
*Muchacha con retrato de
George Washington*, 1850

bajo hecho a mano –como un método de producción de imágenes– es en sí mismo un valor en proceso de cambio, al igual que la relación “cambiante” de esa mano con las nociones de autoría y originalidad.

La historia todavía fragmentaria de la China del siglo XX y de los profesionales que se dedicaron a la pintura comercial indica que, hasta bien entrado el siglo XX, continuaron las migraciones a Guangzhou y a otros puertos de la colonia británica de Hong Kong. En la década de 1960 se sitúa un resurgir del comercio masivo de la pintura al óleo, liderado por el inmenso crecimiento de la manufactura ligera. Las pinturas se unen a los bienes de consumo mundiales fabricados en Hong Kong: juguetes, relojes, artículos para el hogar, muebles, ropa, paraguas, flores de plástico, sandalias, jeans, electrónica de consumo y mucho más. La mayor parte de estos artistas se ganaban la vida como pintores especializados en retrato o en carteles para el cine, locales comerciales o tiendas. Pero este crecimiento –en volumen dramático– a finales de siglo, fue bajo un contexto social y económico totalmente distinto a la explicación que aporta la historia sobre el *arte de exportación* de épocas pasadas, tanto en la “contaminación” occidental como en la irrupción turística.

LA TRADICIÓN CHINA DE LA COPIA

EL PRIMER PINTOR EMPRESARIO: HUANG JIANG

Las biografías ligadas a la pintura comercial que ilustran el desarrollo de la aldea de Dafen, dan cuenta de la capacitación, el empeño y el trabajo, como rasgos que definen la figura de éxito, personificada en sus más renombrados artistas. Su popularidad está estrechamente ligada a la prosperidad económica, y su reputación reafirma –a través de la propaganda y los medios locales– los triunfos de las políticas económicas gubernamentales enfocadas a la cultura, la prosperidad, el crecimiento y el bienestar. Sus vidas aparecen narradas como si de un viaje iniciático se tratara, un camino de hostilidades del que toman experiencia y conciencia, y que modifica su carácter para lograr superar las vicisitudes, mejorar y emprender sus sueños. De aprendices a *pintores-trabajadores* y a empresarios, la historia de su subsistencia y sus méritos va ganando notoriedad; su fama está ligada a su papel como representantes en las principales agencias que organizan el sistema económico de Dafen, y sus méritos que inicialmente registran los medios locales, más tarde trascienden a la prensa extranjera, que ha sido la fuente de donde hemos extraído la principal documentación que nos permite narrar sus biografías, de modo que los interpretamos en términos generales, que ligan su producción al auge y la prosperidad de una región y su industria. Además, el estudio de Winnie Wong citado anteriormente, nos ha aportado una visión sustancial para contrastar estas percepciones, ya que buena parte de los pintores que citamos son asimismo examinados en su investigación. Los medios de información trazan unas identidades culturales, roles y prácticas profesionales que parecen maleables, omiten cualquier asomo de apreciación estética que vaya mucho más allá de la excelencia en el dominio de la copia, así que sus méritos se miden en los parámetros del comercio y el beneficio, marcando una narrativa basada en estos valores.

Transcribimos estas reflexiones –interfiriendo mínimamente en los matices– con la intención de poner en relieve cómo los despliegues estratégicos en la construcción de la identidad cultural y profesional iluminan la relación entre el arte y sus mercados, y entre los [pintores] trabajadores y sus producciones.

Con el inicio de las políticas de liberalización económica en la República Popular de China a partir de 1978, la pintura comercial se trasladó a Guangzhou y a las zonas económicas especiales de Shenzhen y Xiamen, en el sur de China. Los pintores comerciales de Hong Kong, que no podían competir con las tasas más bajas que tributan los pintores chinos de la parte continental, empezaron a trasladarse, motivados además por la abundante renovación urbana de la época del boom de 1980. En Guangdong y Fujian, jóvenes de las zonas rurales se entrenaban para pintar. A mediados de la década de los 80 y principios de los 90, no era raro que estos estudios rurales produjeran cada mes cientos o incluso miles de pinturas de un tipo determinado. La gran mayoría de las imágenes eran paisajes, naturalezas muertas o escenas urbanas de París. El tamaño de estos talleres oscilaba, pudiendo llegar a haber cientos de pintores aprendices y maestros trabajando, cuyas relaciones se reforzaron a menudo por los lazos familiares y de parentesco.



Dafen visto desde el campo, 1980

En la década de 1990, Dafen era un pueblo rural a las afueras de Shenzhen en el que se formó una corporación colectiva con fines de lucro para el desarrollo de la tierra y la propiedad, una “empresa del municipio y la localidad” que aprovechaba los derechos colectivos de uso del suelo, la inversión extranjera y la mano de obra migrante. Se empezaron a sustituir las viviendas rurales por edificios de varios pisos sin ascensor, adoptando el patrón básico de industrialización que se siguió a lo largo del Río de las Perlas, que ha venido a denominarse *aldeas urbanas*. Sus edificios densamente contruidos son llamados “handshake”¹⁷ –porque están tan cerca que los vecinos pueden darse la mano a través de las ventanas– y recientemente se utilizan como lugares de trabajo, por lo que erróneamente se confunden con fábricas. Durante esta década y a principios del 2000, fueron llegando pintores de provincias más distantes, aportando mano de obra. Muchos habían completado educación secundaria en una especialidad artística o se habían formado en alguna academia, pero aunque no habían logrado entrar en la Academia de Arte de la Universidad, llegaban con habilidades relativamente altas de pintura al óleo en especialidades cualificadas como figurativo, realista o pintura clásica.

A partir del 2004, el gobierno local empezó a realizar reformas en una zona del pueblo para controlar el caos característico de las aldeas urbanas y mejorar el modelo económico de Dafen, rodeado ahora de torres residenciales, un complejo comercial, un museo de arte y la estación metropolitana de metro Dafen Station, inaugurada el 28 de diciembre de 2010 –apenas tres meses antes de nuestra primera visita. Las calles se pavimentaron, instalaron un letrero gigante en forma

17. Winnie Won Yin Wong, op. cit., p. 63.

de caballete y colocaron en el cruce de calles principal un busto de Leonardo da Vinci, cuyo apodo chino –Dafenqi– comienza con dos caracteres casi idénticos a los del nombre de la aldea. Este área que ahora se llama *Dafen Oil Painting Village*, escenifica los esfuerzos políticos del gobierno, para vincularla a otros “pueblos de artistas” como el 798 de Pekín, inspirado en el East Village de Nueva York.

Un nuevo grupo de inmigrantes llegó a Dafen a partir de este momento, atraídos por las políticas locales que favorecían a los artistas “profesionales” u “originales”. Muchos de ellos eran graduados de academias de arte chino o de universidades de Bellas Artes, y un menor grupo de edad avanzada, eran profesiones relacionados con el arte que acudían en busca de una nueva oportunidad. Las credenciales académicas de este grupo de titulados les ofrecían ventajas a la hora de recibir subsidios del gobierno local, financiándoles y apoyándoles a través de exposiciones y publicaciones. Ocurría que inmigrantes no cualificados llegaban a Dafen, buscando el modo de convertirse en artistas, mientras que artistas cualificados académicamente, les acusaban de falsificar sus credenciales o las pinturas para el mercado. En el contexto de esta jerarquía –entre profesionales emergentes y trabajadores discutibles–, los esfuerzos de los funcionarios locales, periodistas y artistas reconocidos que quisieron cambiar la reputación de Dafen, chocaban con una desconcertante variedad de discursos y prácticas artísticas.

Los estudios rurales de Guangzhou proveían de trabajo informal y remunerado a los alumnos de la Academia de Bellas Artes, era habitual que profesores ofrecieran a sus estudiantes faenas a destajo que ellos mismos corregían, en la clásica línea de aprendices y maestros, incidiendo en la responsabilidad en la labor, vagamente disfrazada de formación artística. Una línea de productos en el seno de este contexto fueron las pinturas llamadas *paisaje Zhongshang*, en referencia al paisaje del condado de Zhongshang en Guangzhou, y asociado a un pintor de la



Bob Ross, *The joy of Painting*. *Ocean Breeze*

región; un género de paisajes forestales pintados utilizando el “mojado sobre mojado” propio de la técnica en acuarela (también llamado húmedo o en capas), y el “cepillado” que popularizó el pintor americano Bob Ross a través del programa televisivo *The Joy Painting*¹⁸. El volumen de paisajes Zhongshang producidos al sur de China, todavía populares y disponibles, muestran las preferencias de los consumidores estadounidenses, que eran el destinatario principal de estos productos. Las escenas inglesas de caza y los paisajes con ciervos que se popularizaron en torno a los años setenta en España, y que aún se encuentran en los mercadillos y en las subastas más populares, serían nuestro correlato al consumo popular de este tipo de pinturas.

En el ámbito de este creciente mercado con pedidos internacionales de medio y gran volumen, que movieron a los pintores comerciales de Hong Kong a establecerse en Shenzhen, Guangzhou y Xiamen; los llamados *talleres o fábricas de pintura* encontraron en Dafen un centro nacional único de la “industria cultural”, promocionado por el gobierno y los medios de comunicación. Un contexto crucial

18. Bob Ross, *The Joy of Painting* [en línea]. <<http://www.bobross.com>> [consulta: 15.02.2015].

para presentar la biografía de Huang Jiang, a quien el gobierno local adoptó como ciudadano modelo, apodándolo “el primer hombre del pueblo de Dafen”¹⁹. Nacido en Xihui, en la provincia de Guangdong, Huang relata su prematuro interés en el arte; a la edad de 14 años, su madre le envió a aprender a bosquejar con Wu Yichuan, ex director de la Academia de Bellas Artes de Guangzhou, quien le instruyó en los conocimientos básicos de la pintura a lo largo un año. Se trasladó a Hong Kong en 1970 y vivió durante dos años dedicándose a la construcción, la decoración y la hostelería; hasta que se topó con un amigo que ganaba unos 3,000 HK\$ (273 €) al mes vendiendo reproducciones de pinturas al óleo a comerciantes extranjeros. Así decidió volver a la pintura de nuevo, y al año abrió su primer estudio: al poco tiempo vendía decenas de copias de pinturas al mes, la mayoría a marchantes de arte en los Estados Unidos y Europa. Los altos costes de una empresa en Hong Kong le hicieron pensar en volver al continente, y encontró en Dafen el enclave que buscaba, a solo cinco horas de Hong Kong por carretera.

En una entrevista para China Daily, Huang relata sus inicios: “Cuando llegué por primera vez a Dafen en 1989, era solo una aldea remota. No había nada, aparte de caminos de tierra, ovejas y vacas. La vida era muy difícil en ese entonces”²⁰. Alquiló su primer local y empezó a reclutar aprendices –mayoritariamente agricultores y trabajadores de fábricas– para enseñarles las habilidades básicas de la pintura al óleo. Empezó con un equipo de unos 20 estudiantes, replicando los óleos “más famosos del mundo” –de los grandes maestros de la pintura occidental–, que enviaba al extranjero a través de Hong Kong a precios relativamente bajos. La prosperidad del negocio hizo que, para llevar sus pedidos al día, en cierto momento contara con 1000 trabajadores cobrando a comisión y con posibilidad de alojamiento en la empresa –a deducir de su salario–, pero su plantilla ha llegado a duplicarse. “Para aquellos que no tienen ninguna base de arte, de tres a seis meses de formación intensiva es suficientemente para hacer imitaciones”, afirma Huang. A finales de 1990 comenzó a recibir pedidos de Walmart, la tercera mayor corporación multinacional, de origen estadounidense, que controla una red de grandes almacenes y supermercados. Recuerda el primer encargo, en el que le pidieron pintar 55.000 lienzos en solo 45 días; fue un trabajo duro, pero le reportó un millón de dólares. “En ese momento yo era el mayor proveedor de pintura al óleo para Walmart”, recuerda Huang. Gracias a su capacidad de producir réplicas de alta calidad “a granel”, se convirtió también en el mayor proveedor de pintura al óleo de Florida durante la década de 1990 y principios de 2000. Es un ejemplo de lo que el historiador Niall Ferguson ha denominado *Chimerica*²¹, para definir la estrecha relación económica entre ambos países. Las pinturas al óleo de Dafen se habían convertido súbitamente en un famoso sello cultural tanto en China como en el extranjero. “Sentí una fuerte sensación de logro cuando me di cuenta de que muchos hoteles en los EE.UU. estaban decorados con mis pinturas. Fue una sensación difícil de describir”. Su éxito “completamente inesperado” marcó el primer paso del modelo empresarial de pintura al óleo de Dafen, al incluir reproducciones al por mayor y envíos



Yu Haibo, *Dafen Oil Painting Village. Retrato de Huang Jiang*, 2005

19. Winnie Won Yin Wong, op. cit., p. 121.

20. Liu Lu, “Master of the arts” [en línea], *ChinaDaily USA*, 4 de noviembre de 2011. <http://usa.chinadaily.com.cn/business/2011-11/04/content_14039721.htm> [consulta: 20.02.2015].

21. Thomas L. Friedman, “China to the Rescue? Not!” [en línea], *New York Times*, 20 de diciembre de 2008. <<http://www.nytimes.com/2008/12/21/opinion/21friedman.html>> [consulta: 29.01.2015].

al extranjero. Sus métodos condujeron a un negocio en auge, copiado pronto por otros. Muchos de sus estudiantes abrieron sus propios talleres, extendiendo su germen: “Él es un pionero”, dice Zhou Xiaohong, pupilo de Huang que llegó en 1989 y actualmente es el dueño de una de las mayores galerías de arte de Dafen y vice-presidente de la Asociación de Industrias Artísticas (Art Industry Association) en *Dafen Oil Painting Village*. “Huang hizo del arte un tipo de mercancía que crea empleo para la población local y lo más importante, cambió el destino de Dafen,” añade Zhou.

Cual ave Fénix, la historia de Huang es una crónica de empeño, superación, logro y distinción; el relato perfecto de la recompensa al esfuerzo, hasta el punto de haber sido nombrado por el gobierno local “padrino del arte de Dafen” y aldeano honorífico. “Es la pintura, y no yo, lo que ha reconfigurado Dafen”, agradece con modestia. Además de dirigir tres fábricas de pintura al óleo –en Dafen, Dongguan y en la provincia de Hainan–, gestiona una gran galería con su nombre, que alberga a unos 60 comerciantes. También se ha expandido a Pekín y Zhejiang, abriendo lujosas galerías de pintura destinadas a los ricos. “Cada vez más chinos han empezado a apreciar la pintura al óleo. Mis pinturas incorporarán más elementos de la cultura tradicional china para atender los gustos estéticos de los compradores chinos”, dice Huang. No tiene planes de retirarse; después de la apertura de escuelas de arte en Dafen y Hainan, quiere abrir pronto una tercera en Lijiang, en la provincia suroccidental de Yunnan. “Creo que los óleos no solo decoran las casas de la gente, también decoran la vida de las personas.”

LA PINTURA COMERCIAL

La explotación comercial de la pintura describe un amplio sistema ligado al mercado del arte, designando un conjunto de agentes individuales e instituciones de lucro –básicamente galerías, casas de subastas, agentes especializados y ferias–, que se dedican a la explotación comercial y determinan los precios en función de la oferta y la demanda. Históricamente, los encargos directos a los artistas por parte de clientes o coleccionistas era la forma habitual de compra; posteriormente aparecerían las organizaciones profesionales y los gremios, que más tarde distinguirían las artesanías (artes y oficios) de las bellas artes. Las transacciones comerciales entorno a la pintura han sido tradicionalmente base de un oficio lucrativo, han impulsando modas y han estado relacionadas con el estatus social, ya sea de los artistas o de los compradores. Podríamos enumerar desde los artistas humanistas a los pintores de corte, continuando la lista hasta encadenarla con la actualidad. Bajo este ambiente, el fluctuante valor artístico y económico de la obra trajo consigo la figura empresarial del marchante y del especialista, de las que deriva actualmente la profesión de *art dealer*, que vincula las prácticas empresa-

riales a la especialización profesional en el ámbito del comercio del arte.

Este preámbulo trata de ubicar muy brevemente los antecedentes que han marcado el alcance de los objetos artísticos en las esferas del consumo, que en la actualidad se expresa a gran escala y en extensa variedad. Los museos, las galerías, las publicaciones, las universidades, conforman un circuito independiente para la producción y circulación de bienes culturales. En el otro extremo de esta gran esfera están las copias de pinturas célebres que se producen en Dafen. Destinadas principalmente a la decoración y al consumo popular masivo, podríamos definir las como productos “subalternos” con valor simbólico que se integran en la cadena de significados de la vida cotidiana y de nuestras relaciones afectivas con las cosas. El consumo de artesanías, relacionado con la instrucción del gusto o el desarrollo de una sensibilidad, viene determinado por patrones culturales; las artesanías se han convertido en objetos decorativos de los que se valora la manualidad y “lo primitivo” frente a lo industrial, atractivo que comparte con los objetos culturales.

¿Cómo explicar que en Dafen se concentre un número tan alto de pintores –que se definen como la fusión entre artesanos y artistas– y que su producción se haya incrementado hasta alcanzar un volumen masivo? ¿Por qué el Estado apoya y fomenta este tipo de trabajo? Estas transformaciones parecen explicarse en el marco de las reconversiones industriales; dado que las regiones agrarias no proporcionan suficientes ingresos, se recurre a fomentar las tradiciones artesanales para prosperar²². También observamos que las artesanías crecen con el avance del turismo, la exaltación de los medios masivos y el consumo moderno de bienes simbólicos, que ensalzan “lo manual” frente a la homogeneidad industrial. El problema es cómo interpretar las artesanías y la tradición reformuladas en el contexto de las industrias culturales. En el ámbito de las pinturas comerciales de Dafen, las prácticas manuales o artesanales adaptan su iconografía a los mercados de consumo masivo, al gusto de los compradores locales y a la afinidad de los turistas ¿Cómo definir entonces la cultura masiva? Para entender el sincretismo e hibridez de estos repertorios de imágenes, deberíamos abordar la exploración del modo en que la cultura masiva se populariza e impregna los repertorios de los pintores, y cómo se entremezclan dentro de la estructura compleja de los procesos culturales.

La industria de la pintura comercial del sur de China, prospera sobre la base del creciente volumen de pedidos internacionales de copias; Dafen simboliza “la fábrica de la pintura” que persiste también en otros enclaves chinos. Lo que cambió a partir de 2004, con la presentación de un modelo en desarrollo en la Primera Feria Internacional de la Industria Cultural de Shenzhen²³ [First Shenzhen International Cultural Industry Fair], fue la apuesta por un prototipo de centro nacional único en la “industria del arte”, intensamente promocionado por el gobierno y los medios de comunicación, que empezaron a cubrir la noticia de “el triunfo de Dafen”. Salvando las distancias, la biografía de Guan Zuolin –Spoilum– o Guan Qiaochang –Lam Qua–, encuentra un correlato en la narrativa oficial de Huang Jiang, que

22. Néstor García Canclini, “Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?” [en línea], *Diálogos de la comunicación*, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS), n° 17, Perú, 1987, pp. 4-11. Disponible en: <http://red.pucp.edu.pe/ridei/libros/ni-folklorico-ni-masivo-que-es-lo-popular> [consulta: 17.09.2014].

23. Shenzhen Dafen and Deco Co., Ltd., *DafenVillage Online.com* [en línea]. <<http://www.dafenvillageonline.com/news/index.php>> [consulta: 28.02.2015].



Ilya Repin, *Retrato del crítico de arte Vladimir Stasov*, 1883



Concurso de copias del *Retrato del crítico de arte Vladimir Stasov*, Dafen, 2004



Elliott Erwitt, *Deng Xiaoping dice en Houston que su viaje a América fue triunfal y que "la luna de miel continuará"*, 1979

celebra la movilidad de un hombre, de un pintor único, y su reinención, gracias a que supo explotar las prácticas comerciales de la región del Delta del Río de las Perlas y los sistemas de la pintura de exportación. Sin embargo, junto a estos tópicos narrativos de los procedimientos estandarizados de la pintura y el comercio chino-occidental, la originalidad, la autoría y la “artisticidad” entran en la cadena de producción.

Para comprender estos cambios, es preciso contextualizar los eventos organizados en 2004. Con ocasión de la designación de *Dafen Oil Painting Village* como *Modelo Nacional de Industria Cultural*, se creó una competición de copias para promocionar el mayor centro de producción mundial de pintura al óleo hecha a mano. Contra las acusaciones de los medios occidentales del absoluto descaro en la violación de los *copyrights* occidentales, las autoridades locales argumentaron que las “bellas artes” –o el arte “culto”– habían sido democratizadas a los consumidores globales gracias a las habilidades imitativas de los pintores chinos. El concurso de copias fue un espectáculo ambicioso, supervisado por las altas esferas de la administración cultural nacional; 110 pintores competían intentando hacer la mejor reproducción de un retrato del eminente crítico de arte Vladimir Stasov, pintado en 1883 por Ilya Repin –artista ruso venerado por su conciencia socialista. Los copistas fueron galardonados con premios en metálico y la codiciada oportunidad de obtener el empadronamiento en Shenzhen. Durante las tres primeras décadas de la reforma china post-Mao, que empezó en 1978, el registro municipal ofrecía grandes ventajas, regulando la diferencia rural y urbana bajo el plan económico chino. El sistema venía determinado por el lugar de nacimiento, restringiendo la movilidad y el acceso de los ciudadanos a la educación, empleo, adquisición de vivienda y asistencia médica. Cambiar el empadronamiento era prácticamente imposible, precarizando así el estatus de millones de inmigrantes rurales que trabajaban en las ciudades de rápida industrialización. Cerca de los estimados 8.000 pintores del barrio de Dafen estaban entre esa masiva e ilícita población “flotante”; el empadronamiento en Shenzhen estaba especialmente codiciado, la nueva ciudad simbolizaba la utopía de la nueva China “cuya existencia fue pintada” por el líder supremo Diang Xiaoping como un emplazamiento para la experimentación política y el contacto con el mercado global. Philip Tinari recoge la letra de una canción pop de principios de los 80 que narra que, en 1979, “Deng Xiaoping dibujó un círculo” en el mapa alrededor de un pueblo de pescadores para designar el lugar que ocuparía la Zona Económica Especial de Shenzhen, “una zona de libre mercado para una China que comenzaba a despertar de su ensoñación socialista en ese momento”²⁴. De igual modo que los logros económicos, el flanco cultural ocupó un lugar decisivo en la política de apertura y reforma, en un intento de China por “unir pistas” con el resto del mundo.

Los apuros de los inmigrantes rurales capaces de “pintar obras maestras” en la aldea de Dafen, eran criticados por algunos medios, de modo que el anuncio de que el Departamento Municipal de Empleo de Shenzhen iba a regularizar la situa-

24. Philip Tinari, op. cit., pp. 346.

ción a los mejores pintores, perseguía acallar las críticas. El concurso de copias se estableció como evento anual, al que se añadieron pruebas sobre historia del arte y dibujo; durante los siguientes cinco años, cien pintores fueron cualificados oficialmente, regularizando su situación. A los funcionarios de propaganda de Dafen, la elección del retrato de *Vladimir Stasov* de Ilya Repin les pareció una opción apropiada: un pintor ruso del *realismo crítico* irreprochablemente socialista asociado a un proyecto político-comercial. Como señala Wong, en lugar de simbolizar un logro cultural socialista edificante y una redistribución de los beneficios socioeconómicos, la selección de esta figura para un concurso de copias podría ser poco más que un truco publicitario invertido, o una broma dentro de una burocracia cínica: una declaración socialista en una época post-socialista, un reclamo de lealtad del partido-estado chino a los trabajadores y artistas –dos clases unificadas en la figura del pintor de Dafen– para adaptar las artes socialistas y abrazar la nueva economía de la cultura. Más que el escaparate de un “modelo de industria cultural”, el concurso de copias se convierte en una acción anacrónica, e incluso en un acto de marketing para un mercado kitsch. A pesar de la ironía de estos escenarios, lo que contrasta aún más crudamente es la defensa de la “creación original” como una cuestión de política local y nacional traducida en publicidad, inversión de capital y atención burocrática. Después de la primera edición del concurso de copias y la Feria, se estableció la entidad denominada *Dafen Oil Painting Village*, bajo la dirección del gobierno local y con el estatus de Modelo Nacional de Industria Cultural; su nombre oficial hace hincapié en el término “pintura al óleo” para diferenciar las prácticas de este enclave de la llamada “pintura nacional”, que denota métodos chinos más tradicionales. Por vez primera se realizó un censo oficial, que contabilizó a 8.000 pintores y 500 empresas, con una producción de 5 millones de pinturas anuales y unos ingresos de 300 millones de yuanes al año (aproximadamente 43 millones y medio en euros). El éxito de esta empresa ha generado decenas de distritos similares a Dafen en otras ciudades chinas.

En tanto que “industria del producto pintado a mano” e “industria cultural”, el modelo de Dafen burla las expectativas de la autonomía del arte, ya que deriva sus valoraciones de un mercado de consumo global alejado de las instituciones artísticas modernas. Su base de fabricación y mercantilización, a pesar de sus dimensiones estratosféricas, se mantiene ligada a sus precedentes históricos del arte “de exportación” para un consumo “decorativo”, enraizados en el comercio de Cantón. El incremento de las transacciones internacionales desemboca a principios del siglo XXI en un mercado aún más globalizado de la pintura comercial china, que ha crecido en alcance y extensión. El poder explicativo de esta narrativa lineal, sitúa a la aldea de Dafen en una condición difícil de obviar y superar; a pesar del esfuerzo por definir estos cuadros como formas de expresión creativa en lugar de productos a medida para el comercio, los pintores comerciales aparecen constantemente posicionados como sujetos subalternos sensibles a las demandas del mercado; pese a sus vanos esfuerzos por adaptarse a las condiciones del arte y por

demostrar dotes creativas en lugar de habilidades de imitación, la “agencia creativa” de Dafen se establece paradójicamente sobre las limitaciones del mercado.

Los aprendices elevados a la categoría de pintores-trabajadores, son artistas –por derecho propio– al independizarse económicamente de sus maestros, quienes a su vez deben realizar un cierto control artesanal de sus discípulos. Cualquier pintor puede ser empresario o fabricante, como cualquier jefe puede ser artista, y nadie sabe con seguridad a quién van destinadas sus pinturas, como tampoco sabe ningún comprador o consumidor, quién pintó cada cuadro. Si el cliente proporciona una imagen para ser copiada a un distribuidor o comerciante, esta fuente impresa llega al jefe o fabricante, que la transfiere al pintor para ser reproducida total o parcialmente, dependiendo del sistema de trabajo; las imágenes son así divorciadas de cualquier precedente, discurso o memoria. La autoría de la obra puede ser rellenada –o no– con la opción de la firma.

La imagen de origen se identifica con el término chino *gao*²⁵, que significa borrador o copia manuscrita; sin embargo, en el contexto de la pintura comercial, *gao* se refiere al archivo digital o copia impresa de la imagen proporcionada por el cliente –y por tanto, la que será copiada– y a su cualidad física: si procede de un libro, una captura fotográfica, etc. La terminología flexible de la palabra *gao*, enfatiza la reproductibilidad fundamental de la imagen, su variabilidad y serialidad; y también denota el desapego del origen, ya que todas las imágenes derivan de una fuente cuya procedencia y tecnología son irrelevantes. *Gao* es la puerta de entrada a un circuito (el del comercio y el consumo) al que se adapta “libremente”, perpetuado en la demanda de objetos “artísticos” hechos a mano y su reproducción en serie. Al finalizar el pedido, el pintor devuelve el impreso *gao* al jefe, al comercial o al cliente, junto con las obras, lo que implícitamente significa que no va a realizar reproducciones adicionales; o dicho de otro modo, garantizando la singularidad de sus copias.

La diversa tipología del tejido comercial de la pintura en Dafen abarca talleres, fábricas y empresas. Los talleres se corresponden con espacios más pequeños –de una o múltiples salas– en las que pocos pintores pueden trabajar y habitar, bien sea de manera independiente o empleados por un jefe. Algunas academias que producen encargos de pequeño volumen se articulan de manera similar, y la figura del jefe se corresponde a la del maestro. Las fábricas tienen capacidad para albergar a más de veinte pintores-trabajadores a la vez, y las grandes empresas pueden integrar varias fábricas, aunque estas designaciones fluyen en los límites, y las mayores



Yu Haibo, *Dafen Oil Painting Village*, 2005

empresas de la aldea de Dafen operan todos estos espacios a la vez. Un taller o una fábrica también pueden tener una galería propia, vender su propio inventario y tomar y gestionar pedidos nacionales o internacionales.

Los criterios que rigen el precio de las pinturas comerciales radican en el tamaño, el estilo y el acabado. Dentro de una especialidad, pueden haber incre-

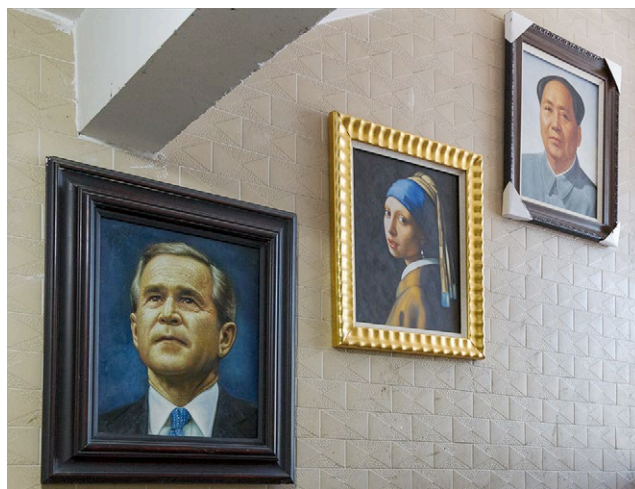
25. Winnie Won, op. cit., p. 131.

mentos adicionales en los precios; en los retratos y pinturas figurativas, están condicionados por la cantidad de figuras representadas, y se justifican por la laboriosidad de los detalles; mientras que la pintura abstracta suele tener precios inferiores. El tiempo de ejecución y la calidad de los materiales son finalmente los principales criterios para fijar los baremos del coste alto, medio o bajo; modulados por el número de capas y el tiempo de secado de la pintura. Las habilidades de negociación –arraigadas en el comercio asiático– son el último factor que hace fluctuar el precio por el que un comerciante llega a convencer al comprador. A este nivel de relaciones, el contexto incorpora –en su medida– la “artisticidad” para legitimar sus producciones, el principal motor argumental del discurso no se centra tanto en la mano de obra, sino en la exigencia de presentar las ficciones de la creatividad, la originalidad y la autenticidad como verdaderos criterios que fijan los precios.

Para cubrir las exigencias de calidad y entrega puntual, los pintores deben asumir un patrón y ritmo de producción. Se especializan en algún estilo o imagen, y desarrollan técnicas de ahorro de tiempo como el trabajo en cadena y el uso de herramientas estandarizadas para bosquejar la composición de un modo más rápido, ya sean plantillas, papel de calco o impresiones digitales sobre la tela –en calidad borrador–, de manera que disponen del boceto al que aplican las capas de pintura.

Recogiendo la tradición de la pintura de exportación de la región del Delta del Río de las Perlas en el siglo XIX, el género del retrato destaca en la pintura comercial, sugiriendo la herencia de ciertos gustos culturales por la pintura al óleo frente a la fotografía. Ideas entorno a la notoriedad y la perdurabilidad de las celebridades impregnan los escaparates de esta galería de rostros que alberga figuras de la política –como Hu Jintao y Deng Xiaoping, junto a George Bush y Barack Obama–, del celuloide hollywoodiense –como Brad Pitt y Angelina Jolie, Leonardo DiCaprio, Julia Roberts o Nicole Kidman–, y por supuesto del deporte –con multitud de retratos de David Beckham–; a los que se suman las caras de niños, jóvenes esposos o parejas de ancianos chinos. En el mercado de la pintura comercial globalizada –pese a la ubicuidad de la imagen digital– el retrato es una de las especialidades mejor pagadas. En las múltiples versiones de *La joven de la perla*, la cara de la muchacha de Vermeer parece sufrir un efecto *morphing* hacia las facciones de Scarlett Johansson, protagonista en el film homónimo de Peter Webber (2003); para el placer de la ironía retiniana, la consecuencia de la hibridez cultural y el trasvase de imágenes reproducidas entre los ámbitos de la cultura popular y los géneros de la historia de la pintura, no dejan de producir nuevas retóricas.

Resulta inevitable hacer referencia a la artesanía, la manualidad y las variadas fases de hibridez en relación a la fabricación y consumo de estas mercancías,



Escalera de entrada a una de las fábricas de Dafen

ya que los procesos técnicos están relacionados con los significados sociales y culturales que incorporan. La propaganda local y la elocuencia comercial de Dafen, defienden la excelencia y calidad de sus productos en relación al virtuosismo técnico y la profesionalidad acreditada de los pintores. La creatividad y la originalidad de las obras se relaciona con el dominio de los procedimientos y las técnicas del oficio de la pintura, en un contexto en el que la formación académica está muy enraizada en el aprendizaje clásico, en oposición a los criterios que desde nuestra perspectiva pueden ser más relevantes a nivel pedagógico. Los conocimientos tradicionales se adquieren a través de la copia de obras históricas, aquellas que son entendidas como dignas de imitación en un sentido literal. Hemos de añadir que en el ámbito artístico chino, a partir del siglo XX, se introdujo de forma sistemática y en gran magnitud la pintura al óleo, sumándola como técnica a la tradicional tinta china, modernizando además los procedimientos de esta última. Los artistas han incorporado influencias externas y renovado su tradición, tanto en las obras más próximas a la formalidad clásica como en las estéticas contemporáneas; la pintura se ha convertido en un género en el que repercuten tanto la tradición como la permeabilidad hacia las tendencias de occidente.

En el discurso en defensa de la manualidad y la artesanía que persigue legitimar el comercio de Dafen, los procesos de producción adquieren un papel relevante. Las formas de organización, la transmisión de conocimiento y la división del trabajo, en sus talleres o fábricas, se equiparan a la enseñanza en las academias de pintura –en el sentido popular–, y las identidades del grupo productor describen paralelismos con las figuras del maestro y sus aprendices. Por otro lado, si pensamos en la demanda y el destino de estos productos, deberíamos analizar de modo más exhaustivo la concepción sociocultural asentada en el utilitarismo del arte en relación con la ornamentación y la decoración –a la que se orientan básicamente estas mercancías–, y extendernos en los parámetros que determinan las modas y su relación con los gustos. Más allá de la divulgación de un extenso patrimonio que se define global, que es el alegato a la popularización de las réplicas al óleo de *old masters* que podemos encontrar, resulta significativo señalar que, entre el abundante batiburrillo de copias, la redundancia en los repertorios de imágenes que se reproducen en Dafen poco tienen que ver con la notoriedad y mucho con lo reconocible y fácilmente asimilable. Popularmente se dice que algo está de moda cuando su uso es muy habitual, hay una ecuación de igualdad entre lo más representativo y lo más frecuente, por este motivo se mantienen eternamente actuales –y por tanto enormemente solicitados– los rostros de *La Mona Lisa* de Leonardo y la *Marilyn* de Warhol.

La esencia de la artesanía y las manualidades está asociada a la tradición, la disciplina y la repetición, enfocadas a conseguir un producto final predefinido y en oposición a la producción industrial en masa. En el caso de las manualidades, las técnicas no tienen una identidad local o adolecen de valores simbólicos, sin embargo la creatividad en el dominio de la técnica es un valor añadido. Las manualidades se rigen por las modas de los tiempos y tienden a estandarizarse con la globaliza-

ción y la cultura de masas. Los procesos híbridos conservan rasgos de identidad, mezcla de técnicas y reinterpretaciones simbólicas en objetos hechos con procesos artesanales, pero que no llegan a ser productos culturales propios.

Las artesanías se definen en relación con el patrimonio cultural comunitario; las materias primas cobran especial importancia, ya que habitualmente están relacionadas con la región en que habita el artesano y con el producto. El dominio de las técnicas tradicionales, y la calidad o la maestría, se implementa con los valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. En ocasiones, los procesos manuales son ampliados por complementos rudimentarios o funciones mecánicas que aligeran ciertas tareas. Tradicionalmente, el producto puede estar destinado a uso doméstico, ceremonial, ornamental, artístico o cultural. Hemos señalado anteriormente que en la actualidad, la producción y comercialización de la artesanía a nivel global se desdibuja; frente a una gama excesivamente amplia en los mercados internacionales, que adolecen de criterios de identificación, diversos factores afectan a la autenticidad de los productos artesanales. En la historia del desarrollo de una aldea rural hasta la eclosión del modelo *Dafen Oil Painting Village*, pervive la idea del “pueblo de pintores” relacionada con las poblaciones de artesanos y la pintura comercial, también vinculada a los mercados artesanales. Aunque conviven algunos pintores especializados en la caligrafía y la tinta china tradicional, hay una distancia insalvable que nos hace pensar que, aunque la “artesanidad” es un significado extendido a las prácticas manuales, la artesanía que se produce en este asentamiento de pintores es cuantitativamente anecdótica.

LA PINTURA EN CADENA DE MONTAJE: WU RUIQIU

A finales del siglo XVIII, tras el proceso de transformación económica, social y tecnológica que supuso la Revolución Industrial, y en medio del ambiente intelectual europeo, Johann Wolfgang von Goethe trató de establecer una distinción clara entre las artes y los oficios, advirtiéndolo de un futuro sombrío en el que las distinciones se borrarían por la fuerza de la industria²⁶. La noción moderna del arte como un dominio independiente de los oficios, se contrapone a la división del trabajo potenciado en las nuevas formas de organización que ya estaban transformando la producción de mercancías en Europa. Goethe se dirigió al mercado de bienes de consumo de lujo y trató de distinguir el “verdadero” arte de los bonitos objetos elegantes hechos por el artista puramente “mecánico”; oponiéndose al creciente gusto aristocrático por las reproducciones de porcelana, y terminó su ensayo describiendo, como un mal presagio, una “gran fábrica de pinturas”²⁷.

El taller descrito por Goethe pudo muy bien haber existido en su tiempo, en la lejana ciudad portuaria de Guangzhou, donde se ha estimado que entre dos y tres mil pintores producían pinturas y álbumes de guache y acuarela para un

26. J. Wolfgang von Goethe, “Kunst und Handwerk”, en *Kurze Schriften zu Kunst und Literatur* (1792-1797). Carl Hanser Verlag, 1990.

27. Winnie Won, op. cit., p. 139.

mercado europeo y americano aparentemente insaciable. Aunque este comercio era minúsculo en comparación a las exportaciones chinas de té, seda y cerámica, su escala y volumen contradicen cualquier concepción romántica de la pintura. La fabricación de estos productos chinos, desglosada en los distintos pasos de producción y establecida como una tradición pictórica y retórica, estaba recogida en las descripciones de los viajeros y comerciantes europeos en Guangzhou, y su representación era una manera en que los europeos organizaron su conocimiento de China.

La fábrica es el lugar de los profundos cambios sociales de la industrialización y la representación de la alienación en el trabajo. La imagen de la gran factoría de la pintura y la metáfora de la gran fábrica fordista, se superponen a la de la industria de explotación global que, a partir del 2006, exclamaban los titulares de los diarios internacionales: “La fábrica china de arte: Van Gogh desde la fábrica de explotación”, “La fábrica de arte más grande del mundo”. Un tópico que se estira en el tiempo para abarcar todas las formas de producción de Dafen, ligadas al imaginario cultural del trabajo en la cadena de montaje.

En 1992, Wu Ruiqiu, pintor-trabajador de la fábrica de Huang Jiang, se separó del lugar donde se había formado y trabajado desde que salió de su pueblo natal en Chaozhou más de diez años antes. De un modo similar al de su instructor, la historia de sus inicios como empresario independiente también ha adquirido dimensiones legendarias. Su biografía empieza en la Feria de Cantón ²⁸, una de las mayores ferias de productos de consumo y exportación que se celebran en Guangzhou. Con un stock de pinturas bajo los brazos, se plantó en la acera frente al centro de exposiciones –ya que no se había registrado ni pagado como expositor– y su oportunidad llegó con un cliente desconocido que le pidió 400.000 pinturas de cuarenta imágenes diferentes, que debía entregar en cincuenta días. El encargo venía de la empresa estadounidense WalMart. Según Wu, el pedido era el mayor jamás realizado en Dafen, y en el marco de tiempo más corto. Wu cuenta que regresó a la aldea, alquiló un espacio de dos mil metros cuadrados y contrató a más de doscientos pintores. Persiguió un ideal, “algún día voy a ser un artista famoso. Ese es mi sueño”. Su relato es un alegato al *carpe diem*, “yo creía que aprovechar el momento es más importante que los problemas. Por lo tanto, hasta cierto punto, estaba seguro de que tendría éxito” ²⁹. La narrativa de Dafen se construye en torno a la proyección de los deseos espectrales de millares de pintores venidos de lejos, dispuestos a realizar su sueño: es el viaje al legendario dorado, la fama y sus grandes riquezas llegarán para aquellos que consigan superar el tortuoso trayecto.

Al acometer el encargo, Wu Ruiqiu se encontró con que cada pintor estaba produciendo pinturas demasiado individualistas, pero ver un reportaje sobre la línea de montaje de una fábrica de electrónica, le inspiró una solución: ¿por qué no hacer lo mismo con una pintura al óleo? Numerosos periodistas chinos y reporteros occidentales han acreditado a Wu como el inventor de la pintura en línea de montaje y como pionero de la “McDonaldisación del arte”, convirtiéndole en portavoz de la

28. *Ibíd.*, p. 178.

29. Yingying, “Wu Ruiqiu, Painter, Entrepreneur, Charity worker” [en línea], *China Radio International's English Service*, Beyond Beijing, 19 de noviembre de 2008. <<http://english.cri.cn/4406/2008/11/19/1141s425175.htm>> [consulta: 25.02.2015].

Factory de Dafen. Ruiqiu quiso “entrar en el negocio de pinturas al óleo de la forma en que McDonalds se metió en el negocio de la comida rápida”³⁰. Aunque no es suya la primicia, las diversas entrevistas con los medios y su categórico discurso sobre sus nuevas prácticas de producción de copias a gran escala, le han convertido en uno de los representantes de la base productiva de Dafen y, desde 2008, dirige la Asociación de la Industria Artística de Dafen (Dafen’s Art Industry Association). Su personalidad encarna el talante del triunfador –que consigue fama y dinero– acometiendo su gesta con “libertad” y “ambición”, simboliza el binomio artista-empresario: “mi prioridad es la gestión de la empresa y así, promover a más artistas. Aún está por verse si puedo lograr esto, pero lo he establecido como mi objetivo.”

La empresa que fundó Wu Ruiqiu en 1995, Shenzhen ArtLover Culture & Art Development³¹, se convirtió en líder de fabricación y venta de pintura al óleo. En el año 2006, manejaba una producción de aproximadamente 300.000 pinturas al año, cubriendo una amplia gama de productos, estilos y acabados de “alta calidad” y “precio competitivo”, con más de 500 artistas dedicados a la producción y dos showroom de más de 500 m². “Una pintura es arte. Si la produces en grandes cantidades, es una industria”³², afirma Wu Ruiqiu en una entrevista publicada en Los Angeles Times.

Su narrativa se suma al relato del comercio de la pintura y a la jerarquía en el trabajo artístico, con la distinción gerencial de los pintores-maestros y los pintores-trabajadores. La producción se divide en etapas estandarizadas, con un maestro pintor administrando a cada equipo para conseguir miles de copias perfectas de una misma imagen. “Cada pintura es afectada por el toque individual del pintor”, en cambio, a través de la división de un solo cuadro en tareas separadas repetidas en una secuencia de numerosos pintores, el producto puede ser estandarizado. Bajo este sistema se ejerce un control sobre los trabajadores no calificados y se consigue la normalización del producto, logrando el objetivo principal de un método que Wu Ruiqiu asegura haber inventado: lograr una única identidad estilística a través de la división del trabajo en cadena. La producción en cadena es el procedimiento más utilizado de Dafen para la fabricación de pinturas en masa, aplicado a una amplia gama de imágenes –paisajes, bodegones, figuras– y estilos –“decorativo”, “abstracto”, “impresionista”, “clásico”, “figurativo”. Como sugiere la explicación inicial de Wu Ruiqiu, las líneas de montaje se utilizan principalmente para las pinturas de baja calidad, en las que se requiere un estilo particularmente “pictórico” y “espontáneo”, con pincelada fresca. Es decir, es una técnica útil para aquellos estilos y composiciones que requieren menos estandarización y semejanza entre pinturas. Lo que es crucial es que todas las copias se asemejen estilísticamente a la obra de una sola mano.

El reportaje que le dedica en 2008 la cadena internacional de radio China Radio International’s English Service, presenta a Wu Ruiqiu como un carácter emprendedor, a la vez que comprometido, sensible y caritativo. Alguien que no olvida



Wu Ruiqiu en el showroom de Shenzhen ArtLover

30. Martin Paetsch, “China’s Art Factories: Van Gogh From the Sweatshop” [en línea], *Spiegel Online*, International, 23 de agosto de 2006. <<http://www.spiegel.de/international/china-s-art-factories-van-gogh-from-the-sweatshop-a-433134.html>> [consulta: 25.02.2015].

31. Focus Technology, “Shenzhen Artlover Culture & Art Development Co., Ltd.” [en línea], *Made-in-China.com*. <<http://www.made-in-china.com/showroom/kevinartlover/companyinfo/Shenzhen-Artlover-Culture-Art-Development-Co-Ltd-.html>> [consulta: 02.03.2015].

32. Evan Osnos; Lu Jingxian, “An artists’ colony, on a Chinese scale” [en línea], *Los Angeles Times*, 18 de febrero de 2007. <<http://articles.latimes.com/2007/feb/18/news/adfg-chpix18>> [consulta: 25.02.2015].

las vicisitudes que ha debido superar y que quiere ofrecer oportunidades a otros a través de la enseñanza, dedicando tiempo, dinero y esfuerzo en la formación, que en su caso incluye a personas con diversidad funcional. Wu cuenta que “un día, una chica que solo tenía una mano vino a pedir trabajo a mi empresa. Las únicas cosas que poseía eran cinco bolsas de fideos instantáneos y una botella de agua. Mi familia era pobre cuando era joven, yo podía entender la desesperación. Así que le di una oportunidad y traté de enseñarle a dibujar. Ella era muy diligente y trabajó duro. Solo unos meses más tarde, podía realizar algunas pinturas simples. Con estas habilidades, podía ganarse la vida. A partir de entonces, tuve la idea de formar a las personas con discapacidad”³³. Comprendió que el dinero no lo resuelve todo, pero ofrecer habilidades para ganarse la vida es un beneficio mayor, y recuperar la confianza es una parte importante para la integración social, por eso afirma que “la escuela de formación puede cambiar la vida de algunas personas, así que voy a seguir trabajando en eso”. Este es Wu Ruiqiu: el visionario hombre de negocios cuyo ingenio ayudó a crear la cadena de montaje de la pintura al óleo, que consolida la fábrica de producción de Dafen. Un pintor con el sueño de ser un artista mundial y un trabajador caritativo dedicado a ayudar a más y más personas necesitadas.

Las imágenes del comercio de Cantón en el siglo XVIII y del estudio de Lam Qua, se hacen eco en el siglo XXI en los talleres de los pintores de Dafen, como instantáneas que ilustran una poderosa narrativa, la del método chino de producción de la pintura a través de la división del trabajo al modo de cadena de montaje. En Europa, los primeros gremios y cooperativas artesanales surgen en la Edad Media y experimentan un auge durante el Renacimiento, dando paso a sistemas de fabricación industriales; las concepciones europeas de arte y artesanía cimentan la noción de bellas artes, que surge como una antítesis. Estas percepciones ocupan un lugar en el imaginario que funciona como un *locus* de la traducción intercultural; se desprenden de las resonantes apreciaciones de infinidad de periodistas occidentales que tanto han promocionado la “invención” que proclama Wu Ruiqiu como una firma de *Dafen Oil Painting Village*.

33. Yingying, “Wu Ruiqiu, Painter, Entrepreneur, Charity worker” [en línea], op. cit.

MI FÁBRICA PUEDE HACERLO MÁS RÁPIDO, MÁS BARATO Y MEJOR

Dafen es una nota de color al pie de la revolución económica china ligada a la floreciente ciudad de Shenzhen, con transporte eficiente y abundante mano de obra y producción. Se han demostrado expertos en una transformación de la que el mundo obtiene muebles, ropa, juguetes, electrónica y “arte” barato. Las políticas de los gobiernos locales, el marketing y la tecnología fomentadas en este barrio y en sus “fábricas de arte” son equivalentes a las aplicadas en la modernización de otras ciudades chinas; se caracterizan por la especialización sectorial y el bene-

ficio de compartir los recursos, ya estén dedicados a la fabricación de calcetines, corbatas, juguetes de plástico, o pinturas al óleo –el nicho de Dafen.

En la actualidad, la historia de *Dafen Oil Painting Village* se lee como la biografía de una “aldea de artistas” que causa sensación mundial. De un pueblo de casas con techos de teja y una sola tienda de comestibles, ha brotado un hervidero de nuevos edificios, más de 700 galerías, un museo y más de 8.000 artistas. El pueblo se fue convirtiendo en un imán para aspirantes a la fama con talentos ocultos, como Chen Hanwen, de 33 años, conductor de tren en el centro de China hasta que oyó hablar de Dafen, dejó su trabajo en 2005, cruzó medio país y ahora se le conoce en la ciudad por sus meticulosos bocetos puntillistas. “Algún día Dafen tendrá su propio estilo”, ha afirmado Wu Ruiqiu, “va a tener su propio Da Vinci y Van Gogh”.

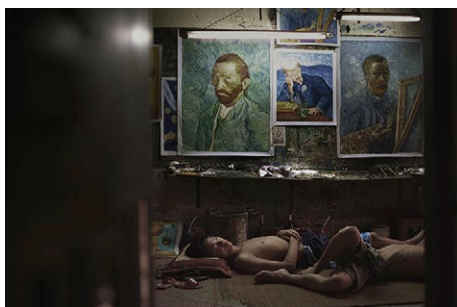
La proliferación de grandes empresas en las últimas dos décadas ha seguido una progresión, de los talleres rurales y el trabajo a destajo, a un sistema de mecanización de las acciones en cadena, con la consecuente estandarización y eficiencia que han hecho que las prácticas de la artesanía desemboquen en la industrialización, dando rienda suelta a los tópicos de la fábrica de la pintura de Dafen. Una distancia de más de 100 años separa el comercio de la pintura de exportación de Cantón–y la visión occidental sobre la pintura comercial– del imaginario del gran taller de pintura que se sobrepone al de la fábrica fordista, y de Dafen como la fábrica de explotación global. Desde principios del siglo XXI, los titulares de todo el mundo claman el tópico de la “fábrica” que abarca todos los sistemas de producción en la aldea de Dafen. Las operaciones mecánicas alejan la idea de arte: un mensaje que puede sintetizarse en la afirmación “no hay arte en esto”, simbolizando al pintor chino mimético que se pasa la vida reproduciendo modelos, un artista que constantemente hace árboles, flores o *Los girasoles* de Van Gogh.

Muchos producen a destajo, Wu Han Wu empezó joven, después de la escuela primaria. Comparte un pequeño estudio en el que vive y trabaja con seis compañeros, entre lienzos enrollados y suspendidos del techo, secándose. Trabajan a destajo unas 12 horas diarias y están especializados en flores y paisajes; con unos gestos rutinarios de cepillo, aparece un bosque en el lienzo. Un mismo motivo es pintado unas 1000 veces, con un promedio de entre 20 y 30 ejemplares diarios. “No recibimos un salario fijo”, explica Wu, “nos pagan por cuadro terminado”, a unos 0,30 € la copia, ganan un promedio de entre 100 a 300 € al mes. Las rutinas diarias en las jornadas de trabajo no son muy distintas en los pequeños talleres o en las fábricas, la actividad en calles de Dafen empieza temprano y en general se alarga hasta bien entrada la noche. Pero algunos pintores como Wu prefieren gestionar su propio tiempo, “es mejor un taller como éste, sin un horario”³⁴ afirma, con la experiencia de haber trabajado en una fábrica propiedad de la empresa que fijaba las horas de trabajo.

En oposición a la narrativa de la “fábrica de la pintura”, Dafen busca promover una estrategia mediante la cual sus pinturas podrían ser una marca, para

34. Martin Paetsch, “China’s Art Factories: Van Gogh From the Sweatshop” [en línea], op. cit.

poder superar el prejuicio de la repetición y la copia que encasilla su producción en los parámetros de la piratería y la infracción de los derechos de autor; y por otro lado, superar el escaso valor de sus artículos en la exportación a los mercados internacionales –teniendo en cuenta que los costes bajo el comercio mundial de pinturas, se incrementan de valores añadidos al transitar por determinados países. Bajo el régimen de “productos artísticos”, el valor de la autenticidad u originalidad se convierte en operativo en los mercados de consumo del capitalismo cultural.



Yu Haibo, *Dafen Oil Painting Village*, 2005



EL ARTE DE LA PRODUCCIÓN EN MASA

Originario de Asia y fundado en 1997 durante la crisis monetaria, el grupo financiero independiente con base en Hong Kong Mirae Asset Gloval Investments³⁵ –que actualmente opera a nivel mundial desde doce países–, se dedica a proporcionar estrategias financieras para inversores internacionales, a través de la oferta en productos diversificados de los mercados asiáticos emergentes. Esta corporación suscribe bimensualmente una publicación online, centrada en la economía y las oportunidades financieras; en mayo-junio de 2012 dedica un artículo completo a *Dafen Oil Painting Village*, titulado *Arte producido en masa*.

Resulta relevante la perspectiva del reportaje de Lin Xiaoji³⁶ –especializado macroeconomía y finanzas–, por su visión e interpretación del mercado del arte que ejemplifica el modelo de Dafen. Al inicio resume los cambios del barrio en los últimos 10 años de desarrollo, del suburbio desordenado a una pequeña villa con los edificios pintados de colores, visibles desde la nueva línea de metro. Un café en la calle principal permite observar el bullicio del trabajo de los pintores, y una estatua de yeso de Leonardo da Vinci corona el centro, merecido homenaje al artista renacentista que pintó la *Mona Lisa*, el artículo más popular de este pueblo que vive de su reproducción al óleo, presente a lo largo de las curvas de sus estrechas callejuelas repletas de numerosas galerías. La aldea se ha transformado en una ciudad moderna, y sus habitantes creen que la comercialización puede hacer de Dafen una base cultural a los ojos del mundo.

Después de saltar a la fama, los pedidos extranjeros crecieron y más

35. Mirae Asset Gloval Investments [en línea]. <<http://www.miraeasset.com>> [consulta: 27.02.2015].

36. Lin Xiaoji, “Art Factory. Art in mass production in Dafencun” [en línea], *Emerging Markets Insight*, Mirae Asset Financial Group, mayo-junio de 2012, pp. 23-27. <<http://investments.miraeasset.com.hk/download/Emerging-markets-insight/201205/Emerging-Markets-Insight-201205.pdf>> [consulta: 27.02.2015].

campesinos venidos a convertirse en pintores copistas, inspirados por Wu Ruiqiu, pensaron en aplicar masivamente las técnicas de reproducción para crear más pinturas al óleo. Cada copista se responsabiliza solo de una parte, para mejorar su productividad: una pintura que ha sido creada durante años por un artista, puede convertirse en cuestión de meses en un proceso industrial, en *Dafen Oil Painting Village*.

A partir de la crisis financiera de 2008, que hizo estallar la burbuja inmobiliaria en Europa y los EE.UU, fueron disminuyendo los muros que esperaban ser decorados con pinturas al óleo, así que el negocio de exportación de Dafen menguó significativamente. A esto se sumó otro desafío: el aumento de los alquileres, que obligó a muchos pintores copistas a mudarse a otras zonas. Al mismo tiempo, las empresas de Putian –en la provincia de Fujian– y de Yiwu –en Zhejiang– también introdujeron el trabajo en cadena en las producciones de tamaño considerable, erigiendo grandes fábricas.

A pesar de su tamaño y eficiencia, *Dafen Oil Painting Village* no es suficientemente competitiva para superar los desafíos que llegaron después de 2008 con la disminución de los pedidos, y los pintores deben echar mano de los clientes adquiridos antes de ampliarse al mercado estadounidense. Shenzhen Art Lover, la mayor compañía de Dafen, dirigida por Wu Ruiqiu, empezó a desarrollar nuevos mercados frente a esta crisis. Wu afirma que Dafen necesita transformarse, pasar de copiar pinturas a “industrializar la creatividad original”. Con esta idea, su empresa invita a los artistas a crear obras cuyos derechos de autor son comprados, lo que viene seguido de la reproducción masiva de copias, que se destinan al mercado de masas. Actualmente, esta reproducción de pinturas al óleo de obras “originales” ocupa un importante volumen de sus ventas. Wu parece esconder secretos al hablar del comercio artístico; a sus ojos, todos los artistas en China “cruzan un largo puente”, con la esperanza de hacerse famosos a través de sus propias obras, que no es lo que ocurre normalmente. Para él, “competir en una exposición para ganar el galardón de plata, y entonces ser feliz por un día dejando el premio en tu habitación: todo esto no ayuda al artista, ya que es puro placer en la auto admiración”. Él en cambio piensa que los artistas deben crear de acuerdo a las necesidades del mercado, no solo para alimentarse en el proceso sino también para ver sus obras entrar en miles de hogares.

Hay artistas chinos que valoran altamente sus obras, y otros artistas poco conocidos que luchan para tener ventas. Wu cree que se beneficiarían al autorizar que sus obras originales se reprodujeran a escala masiva: si por una pintura reproducida puede recibir 10 yuanes, conseguiría 100.000 yuanes por 10.000 copias. En su opinión, esto sin duda proporcionaría más oportunidades para los artistas chinos; sin embargo, la condición es que los artistas no deben ser egoístas y tienen que estar orientados al mercado. “Para los artistas chinos, el arte puro puede ser entendido, mientras que el comercio puro se considera de mal gusto. Es necesario que haya un consenso sobre lo que *Dafen Oil Painting Village* está destinado a ser. El mayor activo que tiene Dafen es recoger información a nivel mundial y entender

lo que otros quieren o admiran. Todos participan en Dafen satisfaciendo las necesidades de los gustos tanto refinados como populares”. Gracias a la participación en ferias comerciales y la interacción con los clientes, Wu Ruiqiu afirma entender las diversas sensibilidades por la pintura al óleo en diferentes regiones del mundo. Por ejemplo, los lienzos que midan 2 x 3 m. no se venderán en Hong Kong, mientras que las imágenes de mujeres desnudas no deben ser exportados a Oriente Medio. Su galería, la mayor de Dafen, expone varios tipos de pinturas abstractas, algunas creadas por el propio Wu; el diseño y la combinación de colores han sido efectuados cuidadosamente, para crear un impacto visual. Bajo su punto de vista, a parte de algunas obras de gama alta para la venta a coleccionistas, no debe haber creación artística, sino arte comercializable. “La mercancía artística incluye obras de Chen Yifei ³⁷, que la gente común puede entender y los expertos también pueden aceptar. El arte comercial significa que ya se ha definido; por ejemplo, si usted me pide pintar el Río Amarillo, le puedo pintar uno. Después de eso viene la mercancía comercial, que es puramente para la decoración”.

En el quinto piso de un edificio de Dafen repleto de óleos, está la oficina de Shenzhen Dafen Art Auction Limited Company, la única casa de subastas. Su gerente general, He Ke, fue uno de los primeros pintores copistas, pero no siguió el camino de la mayoría, que abrieron sus propias galerías. He cree que aunque Dafen empezó copiando pinturas al óleo, también puede reunir a verdaderos artistas cuyas obras de arte con el tiempo sean aceptadas por el mercado a través de subastas. He Ke no tenía experiencia previa en la gerencia de una casa de subastas, pero en Dafen la valentía siempre encuentra su lugar y el mercado es la mejor escuela. “Una persona que pasa cuatro años en una escuela de arte no crea tantos trabajos como lo hacemos en un año en el pueblo. Muchos profesores de arte que vinieron aquí dijeron que nuestros pintores copistas pintan mucho mejor que sus estudiantes”. Afirma que Dafen le enseñó a utilizar los pinceles, y de igual modo le enseñó a dirigir una casa de subastas, ajustada a las características de Dafen, por supuesto. La primera vez que subastó pinturas al óleo, no fijó altos los precios de salida, con el fin de atraer a los clientes; algunas pinturas se vendieron por solo unos cientos de yuanes a la primera oferta, lo que produjo quejas de muchos artistas, pero su punto de vista es que el mercado es justo. Cuando cientos de pinturas se subastan a la vez, las mejores destacan con los precios más altos. Los primeros en participar en sus pujas fueron compradores del sudeste asiático que le conocían anteriormente; más tarde, su base de clientes creció gradualmente. A diferencia de las grandes casas de subastas nacionales que solo ofrecen obras de artistas famosos, He Ke promueve nuevas caras en la industria, cuyas obras serían desconocidas de no haber sido promovidos por los agentes de la galería. Dafen Art Auction Company se ha convertido en la nueva plataforma para los artistas que quieren ser descubiertos por el resto del mundo.

El artista Deng Junren trasladó su estudio a la planta superior a esta empresa y algunas de sus obras ya han sido subastadas. “El objetivo final de la

37. Chen Yifei fue un pintor al óleo de estilo tradicional chino, formado en la línea oficial del *realismo socialista*; uno de los primeros artistas autorizados, en 1980, a viajar a los Estados Unidos. De vuelta a China, en 1990, residió en Shanghái. Aunque fue director de cine y empresario dedicado a la decoración, es conocido principalmente por su trabajo como pintor.

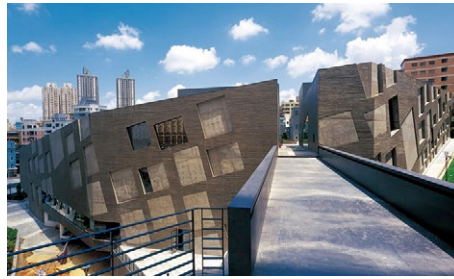
pintura es exhibir. En *Dafen Oil Painting Village* es obvio, y participar en una subasta es parte del proceso de exhibir. Las pinturas perderán su valor si se quedan almacenadas”. He Ke piensa que la casa de subastas es el único canal de exposición para las obras de muchos artistas, también admite que los participantes en las subastas tienen la posibilidad de mejorar su conocimiento del arte. Aunque algunas de las obras de arte han sido subastadas por varios cientos de miles de yuanes, la mayoría se venden por entre 5.000 y 50.000 yuanes. Cuando los precios se estancaron y se enrareció la atmósfera de intercambio profesional, algunos artistas optaron por abandonar Dafen, particularmente los que ya habían establecido un cierto renombre. En el estudio de Deng Junren se muestran sus obras recientes. Pintó realista en el primer periodo, pero recientemente ha producido algunos trabajos experimentales para los que ve que no hay mercado en Dafen, porque muchas personas no los entienden, se continúan favoreciendo las piezas realistas. Llegó hace tres años atraído por el círculo de artistas que viven allí, muchos compañeros de clase de las escuelas de arte se unen para trabajar aquí. También es más fácil poder albergar exposiciones de arte en el Museo de Arte de Dafen que en otros lugares independientes; Deng Junren sabe que dejará Dafen algún día.

Mientras que la comercialización ofrece a los artistas más opciones de conseguir ingresos, algunos prueban su dedicación en la búsqueda del arte. Hace tiempo, este mercado trajo el éxito a los pintores copistas que no poseían riquezas ni legados, convirtiéndolos en los beneficiarios de la industrialización de la pintura. Sin embargo, aún se desconoce si esto va a fomentar el crecimiento de grandes artistas aquí. A la entrada de *Dafen Oil Painting Village*, frente a la gran estatua de cemento de una mano sosteniendo un pincel, nadie podría imaginar que en un pasado tan reciente, en este lugar no hubiese apenas nada. “Un día, esto se convertirá en un verdadero distrito artístico”, afirma He Ke con profunda emoción al despedirse de los reporteros de Mirae Asset y desaparecer entre las callejuelas.

La *aldea de la pintura al óleo* se ha convertido en uno de los pocos lugares para el turismo de la ciudad de Shenzhen, a nivel del *Window of the World*, una infraestructura turística en el centro, con un parque temático que engloba todas las maravillas del mundo a escala: cerca de 130 reproducciones en 48 hectáreas, con su Torre Eiffel, pirámides, el Taj Mahal, la Acrópolis, etc. Transformado de un asentamiento ilegal migrante en una “aldea de artistas”, decorado con monumentos temáticos y adaptado al turismo con cafés al aire libre y talleres convertidos en centros comerciales con galerías, Dafen consume los proyectos de reconstrucción a gran escala en 2007, con la construcción del Museo de Arte de Dafen como la guinda en un pastel. Se establecen políticas culturales para atraer a los artistas “originales” y fomentar la



El Taj Mahal del parque temático Window of the World, Shenzhen



Museo de Arte de Dafen

formación de asociaciones de artistas como la Dafen Art Association, coordinadas por una Oficina de Gestión de *Dafen Oil Painting Village* –la empresa gubernamental que opera en el museo, supervisando el mercado, el desarrollo turístico y el *marketing*. El Museo de Arte de Dafen, diseñado por la firma de arquitectura Urbanus –una empresa líder en China con sede en Shenzhen–, tiene una superficie de 16.800 metros cuadrados, situados en el corazón del barrio, en la convergencia de las calles principales. Una multitud de cavidades rectangulares recorren su fachada, creadas con la intención de que fueran alojando los cuadros ganadores del concurso anual de pintura. El pavimento exterior tiene grabada una replica gigante de la famosa pintura china *Along the River During Qingming Festival*, que representa el centro de una antigua ciudad en ebullición comercial. Lejos de crear una colección, su propósito es vincular la industria cultural con el modelo industrial de Dafen, lo que le ha valido la crítica de la prensa occidental, que lo ha calificado reiteradamente como una ridícula tentativa de inyectar cultura en un lugar, más allá de la redención cultural. El museo solo organiza exposiciones de pinturas originales en una planta, principalmente pintores académicos rusos y algunos artistas nacionales; sin embargo, gran parte de las salas están vacías y cerradas al público, y la programación es visiblemente escasa.

EL VAN GOGH CHINO: ZHAO XIAOYONG

Montoneras de copias de Van Gogh cubren el suelo y cuelgan abarrotadas alrededor de una alargada habitación de escasas dimensiones, es difícil calcular el tamaño de un espacio atestado de lienzos, el taller-galería de Zhao Xiaoyong, quien migró de una zona rural de la provincia de Hunan y empezó trabajando en una fábrica de artes y oficios antes de llegar a *Dafen Oil Painting Village*. Nunca recibió formación académica en pintura, ni tuvo ocasión de ver obras originales de Vincent van Gogh; sin embargo sus copias del pintor holandés se han convertido en las más vendidas de la tienda de recuerdos junto al Museo Van Gogh de Ámsterdam. En Dafen, los copistas especializados como Zhao se pueden contar por miles, la diferencia es que él puede copiar un Van Gogh en un par de horas. Vestíbulos de hoteles e interiores de casas de los Países Bajos, Europa y EE.UU. están decorados con sus

pinturas que vienen de esta remota aldea que abraza la comercialización desde el inicio, a diferencia de otros distritos artísticos del mundo que se resisten.

En 2006, Yu Haibo, destacado fotógrafo del Diario Económico de Shenzhen, publicó una serie de fotos tituladas *Dafen Oil Painting Village*³⁸ que ofrecían una escena de la reproducción de la pintura al óleo en pleno apogeo. En una de las imágenes se mostraba a Zhao Xiaoyong en camiseta, a punto de colgar una copia del *Autorretrato* de Van Gogh (1889); tras él, una habitación con el suelo y las paredes cubiertas de copias de obras del artista neerlandés. Este reportaje obtuvo en el 2006 el segundo premio en el World Press Photo, el más prestigioso concurso anual de fotoperiodismo a nivel internacional. En esa época el comercio de la aldea de Dafen estaba en su mayor apogeo; como documenta Haibo en la serie de fotos, Zhao y sus colegas, desnudos de cintura para arriba, trabajaban duro en sus pinturas hasta las 2 o las 3 de la madrugada escuchando música pop³⁹.

Las fotos de Yu Haibo han ilustrado infinidad de noticias, reseñas, artículos y blogs en Internet; hemos podido reconocerlas a partir de las primeras noticias que llamaron nuestra atención. A día de hoy son muchos los periodistas, reporteros y fotógrafos profesionales que han documentado este distrito, las fototecas accesibles en las principales agencias internacionales como Corbis⁴⁰, Gettyimages⁴¹, o la Agencia Efe⁴² en España, albergan contenidos sobre Dafen. La narrativa de la fábrica de la pintura asimilada en estas imágenes, entra a formar parte de las historias culturales interpretadas por los medios de comunicación y examinadas en algunas formulaciones teóricas recientes, relacionadas con el arte, el comercio o la autoría en la historia reciente de China.

Cuando Zhao Xiaoyong llegó a Dafen en 1997 –todavía una aldea remota sin escaparates–, los pintores copistas vivían en las plantas superiores de los edificios, congregando a seis personas por habitación; él también empezó trabajando para Huang Jiang en pedidos de óleos para Hong Kong. Sin formación profesional, Zhao Xiaoyong pronto descubrió que para prosperar en el pueblo no debía pintar de todo, sino encontrar su propia especialidad. “Cuando vi la obra de Van Gogh, inmediatamente quise copiar sus pinturas. Si lo hago bien, voy a ganar dinero”. Se centró en imitar a Van Gogh, y en particular sus doce obras más famosas: así construyó su reputación en Dafen, y los compradores de copias de Van Gogh empezaron a buscarle. Con el tiempo, Zhao también ha entrenado a muchos aprendices. En la primera etapa, la mayoría de pintores copistas eran como Zhao, campesinos sin formación profesional; para ellos la pintura era un trabajo repetitivo. Según Zhao, se tarda solo tres meses en entrenar a alguien sin conocimientos básicos: primero con fotocopias del documento de trabajo y luego dividiendo el proceso de copia en pasos estrictos, usando las fotocopias para practicar varias veces hasta dominar las habilidades.

Un tiempo más tarde, Zhao Xiaoyong –junto a su esposa y familiares– trabaja con sus aprendices y corrige sus tareas; los procesos que se establecen en los talleres son secuencias relativamente definidas, enfocadas a realizar repetidamente

38. Yu Haibo, *Dafen Oil Painting Village* [fotografía] [en línea]. <http://www.haiboyu.com/index.php?/photoproject/2/dafen_oil_painting_village> [consulta: 05.03.2015].

39. Lin Xiaoji, “Art Factory. Art in mass production in Dafencun” [en línea], op. cit.

40. Corbis Corporation, *Corbis Images* [fotografía] [en línea]. <<http://www.corbisimages.com/Search#q=Dafen&p=1>> [consulta: 10.03.2015].

41. *Getty Images* [fotografía] [en línea]. <<http://www.gettyimages.es/search/2/image?excludenudity=false&family=editorial&page=2&phrase=Dafen&sort=best>> [consulta: 10.03.2015].

42. Agencia EFE España, *lafototeca.com* [fotografía] [en línea]. <<http://efeurope.newscom.com/nc/clearOpenSearch.action;jsessionId=A5CA939ED7DFAC86D16328E9B7684ECD.frontier>> [consulta: 10.03.2015].



Yu Haibo, *Dafen Oil Painting Village*, 2005

los mismos productos. Cualquier aprendiz, o miembro de la familia, que esté familiarizado con los pasos puede sentarse en una estación de trabajo y continuar un lienzo inacabado. La inmensa mayoría de los óleos que replican indefinidamente son imágenes icónicas, universalizadas por la historia del arte, fijadas en el tiempo e incorporadas por su repetición a un basto repertorio cultural y visual generalizado. En este sistema de imágenes globales, uno de los *bestsellers* del mercado de copias que se producen en Dafen es Vincent van Gogh (1853-1890), y especialmente sus dos archiconocidas obras *Los girasoles* y *La noche estrellada*, muy distintivas de la plenitud de estilo de sus últimos tiempos en Arlés y el Sanatorio de Saint-Rémy en Provence. En el taller de Zhao se producen un promedio de 700 a 1000 copias de noches estrelladas, terrazas del café, girasoles o autorretratos. Gran cantidad de pintores han practicado la copia de cuadros de Van Gogh, aunque solo Zhao Xiaoyong, avalado por su producción, es considerado el mayor especialista en Van Gogh de la aldea de Dafen y, como todos declaran, nunca ha visto una pintura suya directamente, su conocimiento de la técnica del artista es básicamente tácito, y las características de las pastosas pinceladas de su paleta solo han podido ser aprendidas a través de reproducciones impresas. En su estudio sobre Dafen ⁴³, Winnie Won examina las prácticas de trabajo en el taller de Zhao Xiaoyong, describiendo minuciosamente el adiestramiento de sus aprendices y las fórmulas que aplica en sus reproducciones; su taller-galería es el único dedicado exclusivamente a Van Gogh, aunque las réplicas del artista estén disponibles en infinidad de negocios y galerías de Dafen.

Los métodos utilizados por los pintores de Van Gogh de Dafen para producir *Girasoles* en óleo sobre lienzo, se repiten en tantos cuadros como sean necesarios, en cualquier tamaño solicitado, y también se aplican a cada una de las diferentes versiones del ramo en el jarrón, pintado en Arles entre 1888 y 1889. En las naves de las fábricas, la primera reproducción es como la última. Sin embargo, los métodos también cambian con el tiempo y varían de un pintor a otro. En las pin-

43. Winnie Won Yin Wong, op. cit., pp. 255-282.

celadas por toques de las grandes flores, algunos utilizan la paletina puntiaguda y otros un cepillo; las distinciones técnicas diferencian el producto de una persona u otra. Mientras Zhao no usaba el ocre directo al instruir a sus trabajadores, su antiguo aprendiz lo usa para distinguirse deliberadamente.

En el pasado, cuando los precios eran más altos, se dedicaba más tiempo a cada pintura; los *Girasoles* se elaboraban en dos capas, dejando secar antes de aplicar la segunda. Las instrucciones de Zhao, que divide el proceso en dos etapas, han sido adaptadas a un ahorro de tiempo en húmedo sobre húmedo. Aun así, para un tamaño estándar de 20 x 24, maestro y aprendiz dedican unas dos o tres horas pintando, y más de una semana de secado para entregar el pedido. Si un cliente solicita el envío de un encargo a Europa en el plazo de cinco semanas, el pintor dispone de dos o tres semanas para finalizar las copias. Cuando un pedido es de cientos de pinturas, se requieren técnicas muy determinadas y repetibles.

En comparación con las técnicas académicas, los métodos de los pintores comerciales de Dafen pueden resultar poco ortodoxos, pues están enfocados a la productividad. Para ahorrar en costes de envío y facilitar el almacenamiento, montan las telas en bastidor solo si es necesario y pagado por el cliente. Eliminan costes suprimiendo el uso de aditivos: rara vez usan secativos para reducir el tiempo o aceite de linaza o trementina para aligerar o espesar los pigmentos al óleo. La corrección es una característica de la formación, no un proceso de autocrítica sobre la obra; sin embargo, Zhao y otros pintores utilizan el lenguaje de las prácticas modernas en sus instrucciones y aconsejan a sus aprendices “dejar de mirar el modelo (gao)”, pintar libremente y espontáneamente, o simplemente realizar una “buena pintura”. Wong relata una visita de control de calidad en la tienda de Zhao en 2008 por su mayor cliente: un minorista de Ámsterdam, que enfatiza repetidamente que quiere de los pintores copistas solo “buenas pinturas” con “buen color” y “de buena calidad”, más que ceñirse a reproducir el original. La realización de las copias comerciales de Van Gogh incorpora los marcadores modernistas asociados al estilo primitivista y el tratamiento de la superficie pictórica: la pincelada táctil, el gesto expresivo, la vibración del color. Son cualidades formales repetibles que puede realizar cualquier persona, a pesar de no tener una formación artística, es lo que cercioran los pintores Van Gogh ante las demandas de sus jefes y compradores. Dafen ha desarrollado su “escuela Van Gogh” a partir de deficientes fotografías de catálogos, reproducciones y archivos digitales; en su competición debaten sobre quién pinta más intensa y generosamente, con el fin de satisfacer las demandas del consumidor. A diferencia de lo que podemos considerar reproducciones fidedignas, lo que se juzga parece ser, más que la proximidad al original, la comprensión del estilo y la cercanía a los valores estéticos que se resumen en las obras del pintor holandés.

En la década de 1980, la pintura comercial Van Gogh se convirtió en una habilidad fundamental para la mayoría de inmigrantes rurales que llegaron a

Dafen sin formación pictórica. Después de dominar la copia de Van Gogh, podían empezar a dedicarse a especialidades mejor pagadas, primero dentro del estilo impresionista y luego a la pintura figurativa o académica. En Dafen se distinguen más de una docena de especialidades, cada una con su propia dinámica de valores económicos y estéticos; como todas las prácticas de la pintura comercial, el estilo Van Gogh es muy repetitivo, aunque bajo su criterio no es considerado estrictamente una copia. Aunque las pinturas se produzcan en grandes volúmenes y por pintores relativamente cualificados, Van Gogh tienen un lugar prominente y particular, tanto en el discurso histórico de la originalidad en los movimientos de vanguardia, como en el discurso contemporáneo de la habilidad en la pintura comercial.

Los dilemas en torno a la serialidad, la variación y la reproducción, son inherentes a la pintura comercial Van Gogh, que negocia con la singularidad de la “mano” del artista y el requisito de la repetición rigurosa. Indefinidas en algún lugar entre el homenaje y el pastiche, su especificidad se cruza con aspectos de la artesanía y el trabajo manual, a la vez que con la estética de la modernidad, la autoexpresión y la espontaneidad; dejando al descubierto el “oficio” de la modernidad ante la demanda particular de un producto hecho a mano por un trabajador artesanal flexible. Las convenciones sobre la “originalidad” se ven representadas en el “toque” individual del “estilo Vincent”, que en ocasiones aparece pintado a modo de firma, lo que resulta un síntoma intrigante de la demanda de autoría. Entre el gesto de la firma “Vincent” y el texto pintado por el copista, se vierten las convenciones relacionadas con la función del autor para el consumidor-espectador del lienzo, de modo que el significado literal de la rúbrica confirma la demanda de originalidad fingida: ante la evidencia de la copia de un pintor comercial, prevalece la universalidad de la autoría de Vincent van Gogh, como la exclamación del estilo individual del artista moderno y la materialidad táctil de la pintura, obra de la mano invisible del pintor trabajador.

El proyecto documental *China's Van Gogh* –dirigido por Yu Haibo y Yu Tianqi, y co-producido por Yuzu Productions (Francia), Century Image Media (China) y Trueworks (Países Bajos)– se presentó en el Guangzhou International Documentary Film Festival en 2013, y posteriormente fue premiado como mejor proyecto chino en la 5ª edición de Asian Side of the Doc (2014), celebrado en Chengdu. El reportaje fílmico, que aún está producción, se presentará previsiblemente a finales de 2015; por el momento solo es posible acceder al tráiler en Internet y entrever la propuesta que sintetiza la sinopsis de la ficha del festival de Guangzhou⁴⁴.

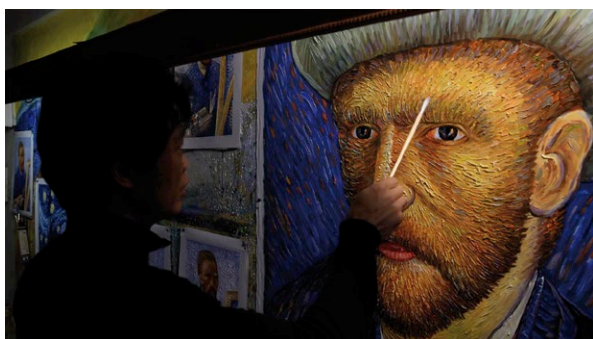
El planteamiento argumental, situado en el microcosmos de la aldea de Dafen, se desarrolla con el testimonio de Zhao Xiaoyong. El tráiler y los diálogos nos avanzan el conflicto cotidiano y contradictorio del modo de vida que envuelve a los pintores copistas, atrapados en la coyuntura de un régimen de vida que deben mantener para subsistir y el anhelo de transformarse y lograr el sueño de ser artistas originales.

44. 2013 Guangzhou International Documentary Film Festival, “China's Van Gogh” [en línea]. <http://www.gzdoc.com/2013/index!solution.action?request_locale=en_US&id=94> [consulta: 07.04.2015].

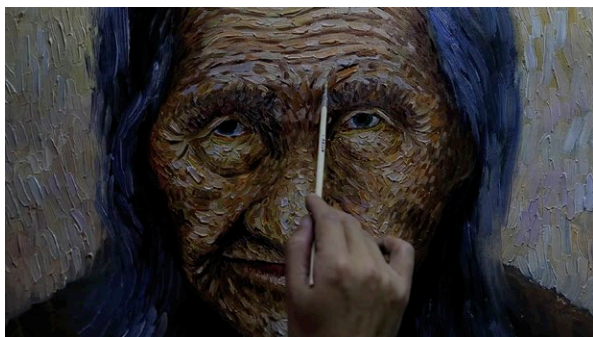
En Shenzhen Dafen Oil Painting Village más de 10.000 pintores-trabajadores producen copias hechas a mano de obras maestras mundiales.



Esto es un pedido de los Países Bajos. Pintando estas copias, hemos logrado comprar un piso. Cada mes, dibujamos trescientos o cuatrocientos ejemplares.



Desde el 2008, han pasado de copiar a producir su propia pintura original.



Zhao Xiaoyong, un campesino de Hunan (China) que se ha hecho pintor.



El mayor sueño de Zhao es viajar a los Países Bajos para ver las obras originales de Van Gogh.



Zhao Xiaoyong planea pintar algunos paisajes originales en el este de China, y planea ver las pinturas originales de Van Gogh en Holanda el próximo año.



He estado pintando Van Goghs en Dafen durante 17 años. 5 ó 6 de nosotros vivimos en una habitación individual, hay de 8 a 9 personas que viven en un piso de dos dormitorios.



Los gastos pueden ser demasiado altos para nosotros. Tenemos que pintar mucho para ganar suficiente dinero para tu viaje.



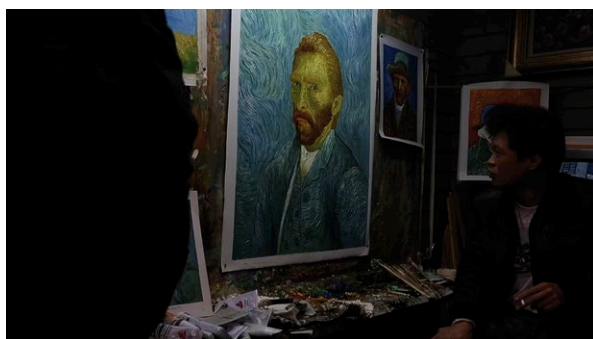
Mira esto, la pincelada, el movimiento y el uso del color en la obra de Van Gogh son fantásticos.



El cliente ha presionado con el pedido de nuevo. Tenemos que trabajar horas extras esta noche.



Antes solo hacíamos copias de cuadros famosos. Ahora, estamos entrando en una nueva etapa, creando nuestras propias pinturas originales.



He estado pintando obras de Van Gogh durante mucho tiempo. Personalmente, tengo muchas ganas de visitar el Museo de Van Gogh para echar un vistazo a las obras originales, para mejorar mi destreza pintando y para ver cómo es la vida de la gente en Occidente. Tengo muchas ganas de ir, este ha sido mi mayor sueño durante tanto tiempo.



La sinopsis esboza la trama del documental, en el género del *biopic*, a través de la dramatización cinematográfica de la biografía de Zhao Xiaoyong que, dedicado durante 17 años a pintar las obras de Van Gogh, transita entre la figura del artista y la del hombre de negocios. El documental relata la vida laboral del pintor-trabajador y los cambios en Dafen después de la crisis financiera del 2008. Zhao ha producido cerca de 100.000 réplicas de Van Gogh sin haber visto nunca sus obras directamente. Tras las galerías, los pintores obran bajo el calor y la luz tenue de las “fábricas”, como harían en cualquier otro taller. Viven, trabajan, se casan y crían a sus hijos bajo la mirada “aurática” de Van Gogh y la *Mona Lisa*. En la aldea –el centro de producción más grande del mundo de pinturas al óleo hechas a mano– más de 10.000 pintores-trabajadores constituyen una población “flotante” masiva e ilícita, producida por la urbanización de todo el país en la era de la reforma de China; no disponen de empadronamiento en Shenzhen, ni pueden gozar del bienestar social de otros ciudadanos residentes. Algunos consiguen convertirse en empresarios, abriendo sus propias galerías, o se constituyen a sí mismos como artistas. Zhao ha abierto una nueva galería en Ningbo y empieza a pintar obras originales. Su mayor sueño es visitar Holanda, la ciudad natal de Van Gogh, para ver sus originales e inspirarse. ¿Puede Dafen representar el éxito de la industria cultural de China, o es solo el extremo más bajo de la exportación comercial? ¿Estos *Girasoles* hechos en Shenzhen violan los derechos de autor de los artistas occidentales? ¿O son la democratización del arte culto para el consumidor global? ¿Pueden ser trabajador y artista dos tipos de clase realmente unificados en la figura del pintor de Dafen? ¿Pueden los trabajadores inmigrantes “flotantes” disfrutar de igualdad y bienestar en la ciudad de Shenzhen?

Estas cuestiones al final del tráiler de *China's Van Gogh*, siguen dando rienda suelta a los tópicos de la copia y la originalidad, y del arte, el comercio y el consumo inmersos en la producción masificada de objetos simbólicos bajo los mecanismos del mercado global.

INDUSTRIAS CULTURALES Y MODELOS GLOBALES: DEL 798 DE PEKÍN AL OIL PAINTING VILLAGE DE DAFEN

Si trazamos una línea vertical de norte a sur en el mapa de China, de Pekín a Shenzhen, más de dos mil kilómetros separan el conocido distrito artístico *798 Art Zone* del *Oil Painting Village* de Dafen. A pesar de la distancia geográfica y de los distintos modelos que a día de hoy representan estos dos enclaves, son significativas las coincidencias temporales y las políticas desarrolladas en ambos tipos de distrito artístico, aparentemente tan dispares. Esto trae a colación una breve descripción del crecimiento del 798, con el fin de establecer un amplio escenario de comparación que nos permita examinar las apuestas de las políticas de China en el desarrollo de los sectores de la economía ligados a los bienes culturales, que desde el parámetro de las industrias creativas y la amplitud de miras en el caso de China, tienen la particularidad de encarnar dos modelos que en cierta medida se retroalimentan.

En el marco de nuestra investigación no abordamos el sistema del arte en China de modo sistemático, nos limitamos a observar dos patrones –desde una perspectiva parcial y manejable– en un contexto que ha experimentado grandes mutaciones económicas, sociales y políticas en un período muy corto. En la China contemporánea, la industria cultural se ha desarrollado como un nuevo sector, importando e integrando modelos globales a sus lógicas culturales. Mas allá de tomar la parte por el todo describiendo estos dos lugares, nos fijamos en aspectos ligados al denominado capitalismo cultural y la sistemática transformación urbana por efecto de la gentrificación, un fenómeno generalizado en el que arte, artistas, galerías y museos son factores que, como describe Neil Smith, esculpen el paisaje urbano –ya sea en Europa, en Estados Unidos o en China– para acoger la economía del ocio, el turismo y las actividades recreativas ⁴⁵.

45. Neil Smith, “¿Son los museos tan solo un vehículo al servicio del desarrollo inmobiliario?”, en VVAA, *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. MACBA, Barcelona, 2010. pp.131-149.

A partir de los años ochenta, estos procesos se manifiestan globalmente con muchas equivalencias; nuestro sistema artístico también se desarrolló en un período relativamente breve, en el que vivimos una especie de eclosión de los llamados “museos de la democracia”⁴⁶, y posteriormente de los centros de producción artística. Las transformaciones urbanas, vistas desde una perspectiva global, reflejan similares clichés que el turismo, la economía y el mundo artístico. El crecimiento desmesurado de China en poco más de tres décadas y su vertiginosa escalada en el mercado del arte contemporáneo, vienen a confirmar la estrecha relación entre expansión económica y florecimiento artístico.

46. Ana Ávila, “Los viejos y los nuevos museos”, en Juan Antonio Ramírez (ed.), *El sistema del arte en España*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2010, pp. 198-211.

LA ANTIGUA FÁBRICA CONVERTIDA EN DISTRITO ARTÍSTICO



Antes de tener noticia de Dafen y su barrio de pintores, en el verano de 2010, visitamos Pekín y el 798, el mayor centro de China dedicado al arte contemporáneo. Quizás entre la diversidad de turistas que lo visitaron aquel verano, nos cruzamos con Marc Abélès, que bien pudo haber estado tomando notas por aquellas fechas, o entrevistando a alguno de los artistas o galeristas que documentan su investigación. Publicó su libro *Pekin 798*⁴⁷ al año siguiente y, aunque tardé bastante en leerlo, el recuerdo del ambiente y los espacios aún se mantenía vívido.

El lugar que ocupa el 798 en el barrio de Dashanzi, es una zona industrial renovada en un espectacular entorno armonioso, ocupado por galerías y talleres

Interior de la fábrica 798. Todavía se lee en el techo el lema “gran maestro, gran líder, gran timonel. ¡Larga vida al Presidente Mao!”

47. Marc Abélès, *Pekin 798*. Editions Stock, Paris, 2011.

de artistas, convertido en destino turístico y rebautizado como Art District; los pabellones y calles que ahora transitan los viajeros y algunos amantes del arte chino, se han acondicionado. Después del lifting que los Juegos Olímpicos de 2008 proporcionaron a Pekín, el 798 se reconvirtió para una nueva misión: ser una vitrina de la cultura en sus aspectos más contemporáneos. El distrito del arte se parece a otras grandes máquinas mundiales del mismo género, epifenómenos de la globalización y del triunfo del mercado sobre la memoria; un supermercado de la cultura, mezcla de un Soho a la manera china con mercaderes de souvenirs: un panorama en el que la dialéctica entre lo global y lo local está servida. Por encima del imperialismo cultural, los imaginarios de la globalización tienen la capacidad de recrear historias sobre la historia y, en este relato, la “cuestión china” está omnipresente a través de los discursos de la modernidad y la estética filtrados en la China contemporánea.



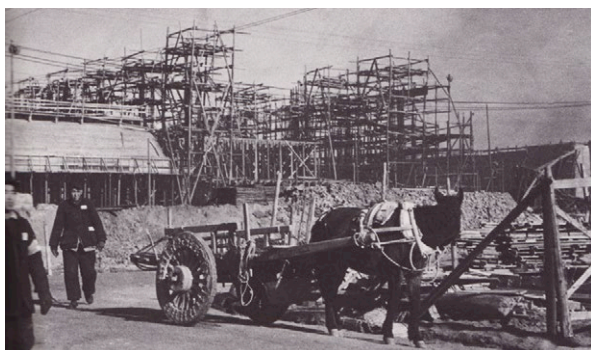
Flâneurs en el Passage du Commerce de París, 1912

Al inicio de su libro, Abélès nos propone adoptar la postura del *flâneur*, la figura estudiada en el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, a quien se encontró en la tienda de souvenirs del 798 en forma de postal. Resulta sugerente el eco de las reflexiones de Benjamin a propósito de los pasajes parisinos, dedicados a los comercios de lujo en los que el arte se somete al servicio del mercado, trasladados a nuevos modelos de consumo y de espectáculo: el objeto puesto en escena para suscitar deseo y placer. Para Benjamin la aparición de los paseos estaba ligada al desarrollo del comercio textil, más tarde dará lugar a los Bulevares, los grandes almacenes. ¿Qué pensamientos provocaría a Benjamin el 798? –se pregunta Abélès. Los restos históricos de la fábrica crean la magia, el estigma del tiempo, el nuevo mundo sobre la historia de los grandes dispositivos industriales, donde el trabajo está en el corazón de lo cotidiano. La fábrica se convierte en el espectáculo, de la utopía de un comunismo de la clase obrera a la utopía del mercado. A través de Benjamin, el 798 puede analizarse como una “imagen de sueño” que combina en el presente, la dimensión del pasado y la proyección hacia el futuro: una imagen dialéctica.

El complejo fabril de Dashanzi comenzó como una extensión del plan de cooperación y unificación socialista entre la Unión Soviética y la recién formada República Popular de China a principios de los años cincuenta. Se llegó al acuerdo de una fábrica conjunta, aunque Rusia no pudo emprenderlo y sugirieron recurrir a la Alemania Oriental, quienes realizarían su mayor proyecto de la época en China. Los arquitectos de la Bauhaus de Weimar eligieron un funcional diseño, anteponiendo la utilidad a la forma. Proyectaron grandes espacios interiores que permiten el aporte máximo de luz en el lugar de trabajo gracias a la estructura del techo, que combina secciones de arcos curvos que se apoyan en otras diagonales que alojan amplios ventanales; un patrón que se repite dando al techo la característica apariencia de los dientes de una sierra. Pusieron especial empeño en la seguridad, por eso resistió al terremoto de Tangshan en 1976.

La fábrica empezó a funcionar en 1957; inaugurada por el primer ministro chino y alemán, fue una de las principales industrias de armamento del país. Las

diversas reorganizaciones de los pabellones y del conglomerado de fábricas han dado lugar al actual 798, que engloba el complejo industrial, el gimnasio que tenía la fábrica, una sala de conciertos y la biblioteca. Del periodo de la Revolución Cultural quedan las grandes inscripciones a la gloria de Mao, que han resistido el declive de la fábrica y su lenta decadencia, que comienza cuando la cadena de producción se vuelve obsoleta y vacía ¿Qué hacer con los inmensos espacios inútiles tras el fin de la utopía del modelo productivo?



El 798 en construcción



Trabajadores de la fábrica



Llegada de los artistas a la fábrica



Primeras exposiciones en las naves del 798

A finales de los años noventa, el arte chino contemporáneo empieza a tomar plaza en el mercado internacional. Robert Bernell fue uno de los creadores del 798, un americano dedicado publicar libros de fotografía y arte contemporáneo de China que en el año 2001 desarrollaba una web y buscaba un espacio de alquiler para trabajar. Dio con el lugar a través del escultor Sui Jianguo, que se había establecido allí porque estaba cerca de la Academia de Bellas Artes donde trabajaba. Su contable, Xiang Xiadin, esposa del famoso performer Cang Xin, se instala también allí.

La fábrica, propiedad de Seven Stars, empieza a animarse con talleres de artistas, motivados por la luz de las naves y la buena localización, entre el centro y la periferia; fue una época algo caótica de convivencia entre artistas, con poco dinero pero mucho espacio. Desde el punto de vista económico, la fábrica no valía mucho, la llegada de los artistas fue bienvenida para rentabilizarla y arreglar los espacios.

Poco a poco aparecen los primeros cafés y se empieza a hablar del lugar: nace la idea de un nuevo dispositivo cultural en la ciudad.

Huang Rui, un artista que había estado viviendo en Japón, aporta la idea de atraer a los galeristas. El primero es un japonés que queda impresionado por el espacio, mezcla de restos e historias de la Bauhaus y la Revolución Cultural; así nace el Beijing Tokio Art Projects (BTAP), como punto de partida de una nueva etapa que tendría efecto llamada. Entre la siguiente hornada se incorporan los Gao Brothers y se inauguran la 798 Photo Gallery y 798 Space; el arte contemporáneo sale del underground organizando varias exposiciones, que seguirían estimulando la llegada de nuevas galerías –con el consiguiente aumento de los alquileres–, entre ellas una de Singapur y algunas europeas. El 798 empieza a tener un público asiduo y recibe también el interés del mercado artístico internacional, las nuevas galerías son un reclamo para taiwaneses, europeos y americanos, con los que llegarían más inversores extranjeros, manteniendo el ciclo ascendente: los alquileres siguen aumentando, los artistas continúan habilitando más espacios y cada vez hay más público interesado y seducido por un “cierto” caos que envolvía este enclave germinal que escapaba de los códigos oficiales, propiciando que pasaran cosas inesperadas; entre ellas, algunas obras provocativas y las primeras performances. Los más sorprendidos eran los trabajadores de las fábricas, que asisten invitados por los artistas, que se interesan por provocar su participación en ese ambiente efervescente y singular. Poco a poco, el fenómeno toma dimensión internacional y las imágenes del 798 empiezan a circular; se graba un anuncio de Ford que muestra al fondo los slogans de la gloria de Mao. La publicidad es uno de los productos más simbólicos de la América Imperialista que empiezan a verse: la función publicitaria produce la mezcla entre el arte y el comercio, lo local y lo global, el presente y la historia.

China, al inicio del s. XXI, es proyectada en su devenir al capitalismo generalizado y la mundialización desde una dimensión cultural e histórica, y los tópicos locales y nacionales son omnipresentes. En este escenario, la subida del 798 fue rápida y sus impulsores iniciales, como Huang Rui y Robert Bernell, ven que el lugar tiene un gran potencial y se presta muy bien a experiencias creativas, que en estos primeros años se traducirían en la performance y la improvisación. Rui, que vivió exiliado en Japón durante un tiempo, y Bernell tienen en común la curiosidad por lo otro, y exaltan la dimensión crítica del arte y su rol en el aprendizaje de la libertad; creen en los intercambios que aumentan el ángulo de visión a otros universos, los dos encajan en la experiencia de lo global y la globalización. Bajo este espíritu, el 798 se convierte en una plataforma de visibilidad para sus artistas y pronto en el mayor centro de arte contemporáneo de China.

Los problemas con la “colonización del lugar” llegan de la mano del proyecto de reindustrialización del distrito. Mientras los artistas proponen llamarlo 798 Art District, las autoridades quieren denominarlo Dashanzi Art District y convertirlo en un centro high-tech bajo el modelo Silicon Valley, encarnando la modernidad y

la innovación que China necesitaba para transformar su tren de vida, gracias a las tecnologías.

A finales de 2003 hay un cierto revuelo, Seven Stars inicia cambios en la distribución de los espacios, coincidiendo con problemas surgidos durante la Bienal de Pekín y algunas performances tachadas de pornográficas. Las relaciones entre la compañía y los inquilinos se resienten: es un momento político fuerte, en el que galeristas y artistas representan una comunidad frente a los intereses de la empresa propietaria y la especulación urbanística del gobierno local. Se organiza otro festival al que asisten personalidades importantes, como los alcaldes de Ámsterdam y Helsinki, movidos por el interés hacia un proyecto urbano de envergadura que los medios internacionales anuncian como una fábrica “viva” de arte contemporáneo.

El *798 Art District* se rebautiza en 2006, quedando englobado dentro de las “zonas culturales y creativas de la capital”, plenamente transformado en escaparate para los artistas emergentes, también por el hecho de que el arte contemporáneo se considera parte integral del desarrollo económico y cultural de China, que persigue un gran reto a ojos del mundo con los Juegos Olímpicos del 2008. A propósito del futuro del 798, el gobierno tendrá todo en cuenta: el desarrollo del lugar, las actividades artísticas y la efervescencia que suscitaban en la comunidad internacional artística, sobretudo en galerías y coleccionistas.

Así asistimos al nacimiento de un nuevo mercado, que derivó en el aumento exponencial de lugares de exposición, la instalación de galerías occidentales y asiáticas, y en la estrategia gubernamental de apropiarse, de alguna manera, de los posibles rendimientos. Pensemos que hubiera podido ser al contrario, que se hubiera apostado por una operación inmobiliaria e industrial más prometedora, entonces el beneficio de esta operación en materia de imágenes no hubiera sido el mismo: habrían dado la imagen de un bloque incapaz de innovar, de reinventarse. Sin embargo, lo que hizo el gobierno es canalizar el dinamismo del 798 al servicio de la *China Brand* (Marca China).

Bajo el apelativo de “industrias creativas”, se resume muy bien la operación de reconocer el valor económico del arte y su aprovechamiento. Este reconocimiento equivaldría a destinarle un distrito, de esta manera las autoridades también pueden controlar este tipo de actividades. El ayuntamiento de Pekín dio una subvención de 50 millones de yuanes para hacer el lugar aún más atractivo, ante la perspectiva de los Juegos Olímpicos y la prominente llegada de turistas. En 2003 había 15 galerías, en 2005 había 50 y en 2007 eran 130; hoy en día la cifra sobrepasa las 200. Poco a poco se incorporan las boutiques de artesanos, no tanto para la venta de arte, sino para ofrecer souvenirs baratos a los turistas que llegarían de todas las partes del mundo. Para dar continuidad a los eventos que se organizaron



Entrada a la antigua fábrica 798

por doquier durante el período en el que Pekín fue la capital olímpica, el recinto del 798 acogió otro festival en el 2008. Durante los últimos años de crecimiento sostenido, el precio de los alquileres se ha revalorizado en más del 1000 %, reportando grandes beneficios para Seven Stars.

China vive en esa contradicción entre el marxismo y el capitalismo; desde su entrada a la economía de mercado, vemos como los símbolos parecen haber perdido su relación con la historia para “reconectarse” en su relación con el mercado. La figura de Mao, omnipresente, no solo domina la Plaza de Tiananmén, sino que se encuentra materializada en una multitud de objetos, pinturas reverenciosas o irónicas, recuerdos y souvenirs turísticos. ¿Qué representa ahora la imagen de Mao? ¿Cómo conciliar las teorías del materialismo con las recetas del capitalismo?

En los procesos de la mundialización, China ha ocupado una plaza principal y su clase media contrasta la mejora de su situación afiliándose al mundo mágico del consumo, en el que las ciudades son los templos. Si lo comparamos con la España de finales de los setenta viviendo la transición y la llegada del turismo –con el coche, la tele, la fascinación por lo moderno– encontramos muchas similitudes, incluso en el gusto por los centros comerciales, los productos importados, los fetiches y el kitsch. La pujante clase media china sufre la misma fascinación por los productos high-tech y el imperialismo de las marcas: Nike, Puma, Apple. Aquí hay que apuntar su capacidad de producir “simulacros” favorecida por el control de la producción: hemos podido leer de vez en cuando en los medios, cómo han copiado algunas tiendas Apple hasta el más mínimo detalle en algunas ciudades; la religión del consumo produce un esteticismo continuo de lo cotidiano.

En el espectáculo del consumo la figura de Mao entró en escena, reconvertida en una marca; en el 798 también está omnipresente, es uno de los juegos preferidos de los artistas, efigie kitsch en todas las tiendas de artesanías y souvenirs, y emblema persistente en las inscripciones que se han conservado en el espacio expositivo de la fábrica. No es algo fortuito llegados a este punto, Mao vende, y los turistas están fascinados por la epopeya revolucionaria reverberando en estos muros: es inconcebible un viaje por China sin la presencia del icono de Mao, que no aparece como una incongruencia o un anacronismo, o como la evocación de una época rechazada.

Los Gao Brothers tienen un café en el 798, rodeado de fotomontajes, esculturas e instalaciones. Su arte se ha ido volviendo comercial a medida que se han ido instalando en el mercado, jugando su postura de vanguardia de manera cada vez menos innovadora. Una de sus piezas más conocidas es *Miss Mao*, un busto con pechos y grandes orejas, hibridación entre un templo lama y Minnie de Walt Disney. Los hermanos Gao estuvieron en la lista negra del gobierno en 1989 y no pudieron viajar al extranjero para darse a conocer por tener retirados sus pasaportes; en 2001 fueron invitados a la Bienal de Venecia, pero no pudieron asistir. Para los artistas, la postura



Gao Brothers, *Miss Mao*,
2007

del gobierno denota una falta de responsabilidad, pues no han hecho frente a una cuestión esencial: nunca se ha abordado el deber de declarar las masacres cometidas por Mao. A día de hoy, su imagen se ha revestido de un aura romántica. Los Gao Brothers se han dedicado a desacralizar la figura de Mao –que en su trabajo representa la esencia del poder–, para restituir la naturaleza de sus actos.

Sobre la transgresión en la representación oficial del dictador, Mao no se ha alejado; aunque enterrado, ocupa su mausoleo a través de todas las imágenes que suscita sin parar: un espectro que a pesar del tiempo, no ha dejado de proliferar. Antes incluso de la declaración de la República Popular, Mao marcaba las orientaciones artísticas. Las manifestaciones estéticas –el arte y la literatura–, consideradas parte del dispositivo político, debían servir al pueblo y a la revolución; la Revolución Cultural se inicia con una controversia en las representaciones teatrales que produjo un fuerte control sobre la ópera. Posteriormente, el Realismo Socialista fue impuesto oficialmente como un complemento adoctrinador de la propaganda de las políticas revolucionarias comunistas, con el imperativo de un arte figurativo plagado de cuerpos al frente en actitud valiente y mirada fija hacia el futuro, que desplazaron la tradición milenaria que reflejaba la armonía espiritual y la naturaleza poética de sus paisajes.

Tras la Revolución Cultural, el aparato del Estado continúa regentando el sistema artístico chino, dando continuidad a una acción política omnipresente con la que los gobernantes buscan dictar a los artistas la línea a seguir. Si actualmente el arte contemporáneo exporta una representación de China –un país centrado en el mercado–, el arte se convierte no solo en economía, sino en la vitrina permanente hacia el mundo que busca una imagen de libertad y apertura, mientras las autoridades gobernantes mantienen una actitud vigilante de sobre los artistas.

De un lado está la Asociación Nacional de Artistas, que engloba las asociaciones municipales y regionales, y pequeñas y medianas aglomeraciones; y por el otro, el Ministerio de Cultura, comprendiendo los departamentos municipales y provinciales, y los institutos, talleres, galerías municipales y regionales, palacios de la cultura. Tanto el Ministerio como la Asociación Nacional están ligadas al Departamento Central de Propaganda. Las jerarquías de control del Partido Comunista engloban a la Asociación de Artistas, el Ministerio de Cultura y los Institutos artísticos profesionales, situados bajo la autoridad de la administración local y ligados de manera informal al Ministerio de Cultura y a las mismas Academias de arte ⁴⁸. Todo este sistema participa de un modo coherente sobre las masas y la formación de un ideario; lejos de desinteresarse por los artistas, el régimen chino siempre ha velado por formar y controlar a los trabajadores, dispensándoles una formación profesional específica que les permita desarrollar sus funciones y ofrezca una protección social.

Por otro lado, el arte se imbrica en la organización política, no solo en la formación y la producción, también en la recepción de las obras y el dominio de lo estético, por ser una actividad claramente sensible. Desde este punto de vista no

48. Marc Abélès, op. cit., p. 139.

es solo importante un aspecto represivo, de control o censura, sino que el Estado debe empujar el arte contemporáneo chino en el mercado internacional. El juego es doble, en lo que concierne a la imagen de apertura y creatividad de China a ojos de Occidente, y al aprovechamiento de un tipo de valor de cambio que contribuye a la prosperidad en todo un sector de la economía que pivota sobre el eje de la cultura y el turismo. En su estudio, Marc Abélès destaca como aspectos reveladores las políticas artísticas actuales y el modo en el que se organizan las escuelas de arte, convertidas en viveros de futuros creadores. Actualmente las relaciones entre la política y el arte son más complejas que en el pasado y dominan en muchos aspectos las formas de territorialización que venimos describiendo.



Zhang Xiaogang, *Blood line*
- *Big family* n° 2, 1998

Hoy en día, uno de los artistas más cotizados en el mercado internacional del arte es Zang Xiong, quien también se dio a conocer en el 798; la serie *Blood line* le ha hecho mundialmente famoso, especialmente después de que su pintura *The big family* n° 3 haya llegado a venderse en Sotheby's por 6 millones de \$⁴⁹. Sus estilizados retratos refieren las complejas relaciones entre el Estado y el pueblo, representado como una gran familia. Durante la Revolución Cultural, el término familia se aplicaba no solo a la unidad más pequeña de la sociedad, sino también al conjunto de la propia China; y su líder Mao Zedong fue representado como el padre. Iniciada a partir de antiguos álbumes de fotos, la serie *Blood line* ilustra la dificultad para congeniar la vida privada y la pública; en este sentido la "familia" es un

49. *Ibid.*, p. 74.

mecanismo idealizado, convertido en un modelo estándar foco de contradicciones, representado en los rostros melancólicos que encarnan la procreación, pero también el poder, la esperanza, la vida, la envidia, la mentira, el deber y el amor.

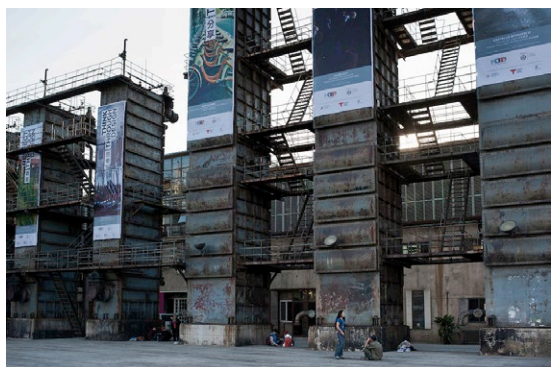
Alusiones a las medidas de control radical de la población establecidas en 1979 con la “política del hijo único”, se revelan en esta serie de pinturas. La polémica de este decreto y las cuestiones que plantea han sido censuradas tanto dentro como fuera de China, no obstante la población ha debido someterse por las multas impuestas por el Estado, arraigando sobremanera la aceptación de las políticas de control sobre la natalidad. La relajación de estas medidas es muy reciente, en 2013 el Partido Comunista Chino (PCCh) tomó la decisión de permitir tener dos hijos a las parejas en las cuales el padre o la madre no tengan hermanos.

Nacido en 1958 en la ciudad de Kunming, en la provincia de Yunnan, Zang Xiogang pertenece a la generación de artistas que se formaron en el estilo del realismo revolucionario –en este caso en la Academia de Bellas Artes de Sichuan– y que más tarde sintieron un rechazo respecto a la ideología de la enseñanza. De joven sufrió un periodo de depresión que desembocó en problemas de alcoholismo por los que fue hospitalizado, y que marcarían un punto de inflexión en su vida y en su producción posterior. Después de esta etapa se uniría al Movimiento de la Nueva Ola China (1985), corriente filosófica, artística e intelectual que impregnó la vida cultural china a finales de los ochenta, hasta el incidente de la plaza de Tiananmén en 1989, que terminó abruptamente este período de reforma liberal.

Después de una breve estancia en Alemania a principios de los años noventa, iniciaría un cambio conceptual en su trabajo, marcado por la mirada a las fotos de familia, que inspirarían la genealogía de toda su posterior producción pictórica. A mediados de los noventa, su obra empieza a circular internacionalmente, convertido en uno de los representantes del arte chino contemporáneo.

La mayoría de artistas que fundaron el 798 fueron dejando sus talleres, debieron desplazarse a medida que la fábrica se convertía en el escaparate que es actualmente; aunque la mayoría siguen interesados en mostrarse a un público global y realizar contactos, han debido buscar un *backstage* para realizar sus producciones. Del 2005 al 2008 se registran los años de mayor euforia del mercado artístico chino y en Pekín proliferan nuevos enclaves que describen modelos de desarrollo similares al 798: los reagrupamientos surgidos en zonas rurales de la periferia a partir de los años noventa, se reforman en “aldeas de artistas”, más tarde re-urbanizadas en zonas residenciales y transformadas en distritos de las “industrias culturales.”

En idéntica línea de desarrollo, Abélès nos describe el Songzhuang Village, ilustrando políticas similares. Hacia el año 2000, algunos artistas que buscan reencontrar el ambiente de la década anterior en el 798 y pasar más desapercibidos al control político de sus actividades, se tras-



751 D-Park, junto a la 798 Art Zone

ladan a esta colonia de artistas en Tongzhou, una zona en los suburbios del este de Pekín. Entre otros, llegarán a este lugar más ignorado Yue Minjun, Fang Lijun, Ai Weiwei, el conocido crítico Li Xianting; Fang Lijun, que más tarde sería el padre del Realismo Cínico –una de las corrientes contemporáneas más célebres de las artes visuales chinas–, y Yue Minjun, otro de sus más destacados representantes. En sus inicios, Songzhuang era igualmente un área industrial con cultivos en mitad del campo, a pocos kilómetros de la capital; aunque su auge y difusión en los medios internacionales no ha llegado al nivel del 798, la zona también es uno de los barrios residenciales más nuevos, con estudios para artistas, espacios *loft* y nuevas galerías.

Yue Minjun, otro de los artistas vivos más prominentes de la esfera contemporánea actual, también desarrolló su estilo rápidamente hacia un enfoque irónico y sarcástico, apropiándose de la estética pop. Sus personajes se asemejan a individuos clonados –de su autorretrato– con una grotesca y abierta risa, como



Yue Minjun, *Hat 11*, 2005

una carcajada cínica que se contagia infinitamente de un “yo”, convertido en un “nosotros”; como una amplia burla frente al espejo. Nacido en 1962 en Daqing, en la provincia de Heilongjiang, trabajó junto a su familia en la industria petrolera del noreste de China, antes de iniciar estudios de arte en 1983. Durante una época de traslados frecuentes, compagina el trabajo con la pintura, iniciando sus primeras series de retratos de sus compañeros, que asemejan inspirados en la pintura de Geng Jianyi, también pionero del Realismo Cínico. Desde su debut en el Songzhuang Village, su obra empezó a mostrarse en galerías de Singapur, Hong Kong y Pekín; poco después su carrera se revolucionaría tras sus ventas en Sotheby's, la primera en la sede de Londres y posteriormente en Hong Kong. Su pintura *La ejecución* (1995), inspirada en las pro-

testas de Tiananmén, se convirtió en la obra más cara vendida por un artista chino; ha sido comparada con *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814) de Francisco Goya y *La Ejecución del emperador Maximiliano* (1868-1869) de Édouard Manet, por la disposición de los personajes en la escena del pelotón de fusilamiento. La cotización de sus pinturas crece a partir de 2007; inicia sus series escultóricas en bronce y terracota policromada que se exhibirían en 2008 en su primera muestra en EE.UU, en el Museo de Arte de Queens (Nueva York), y en 2012 realiza su mayor exposición en la Fundación Cartier de París.

Li Xianting es uno de los principales críticos de las corrientes contemporáneas chinas en el plano internacional, organizador de la exposición *Stars* y otros de los eventos del Grupo de “Las Estrellas”, también llamados la Nueva Ola China o Nueva Ola 85, que tras la uniformidad de la Revolución Cultural reivindicaron la libertad artística y la importancia del individuo, inaugurando una nueva era estética que filtró las influencias occidentales de las vanguardias modernas, la “verdad de la forma” en la pintura y los préstamos conceptuales de Duchamp. Después de

1989, los nuevos movimientos y su reflexión en torno al arte y el poder, irradiarán un fuerte contenido impregnado de cinismo, ironía y rasgos Kitsch. Narrador de las representaciones críticas más corrosivas, Xianting se convertiría en un icono; acuñó los términos *realismo cínico* y *pop político*, y fue “embajador” de la vanguardia china, comisariado, entre otras exposiciones internacionales, el Pabellón de China en la Bienal de Venecia de 1995.



Yue Minjun, *La ejecución*, 1995

A partir del año 2009, los efectos de la gentrificación en China están plenamente instalados, como ocurrió en los países occidentales; los artistas y las galerías, con el apoyo de las políticas estatales y locales, han revalorizado la imagen de algunos barrios. Pekín es una “metrópolis mundial”, a pesar de algunas voces disidentes que han querido resistirse al doble juego de la especulación desbocada y la censura de las libertades, como Ai Weiwei, siendo detenido y retenido en su residencia de Pekín, bajo una fuerte expectación mediática. En la China reciente parece “reinar” una falsa calma ante las tensiones del gobierno que condena las manifestaciones críticas del arte emergente a la vez que permite y promueve el comercio.

La emergencia del *798 Art Zone*, meca del arte contemporáneo, no sería posible sin la situación de China en los mercados internacionales y la competición que marca la economía mundial⁵⁰; sin embargo, en lo que concierne al dominio cultural y la presencia de los artistas chinos contemporáneos en el universo internacional de las galerías y los marchantes, Marc Abélès señala que es fruto de diferentes dinámicas. La primera, relacionada con los sucesos de Tiananmén y la diáspora de artistas a Europa, EE.UU y Japón, donde algunos participaron de relevantes exposiciones como *Les magiciens de la Terre*, comisariada por Jean-Hubert Martin en París (1989), y más tarde *Chinese New Art Post-1989*, una retrospectiva de la Nueva Ola 89 organizada en Hong Kong (1993). Otro aspecto

50. Marc Abélès, op. cit., p. 187.

que señala Abélès, es la evolución propia de los estilos hacia el sarcasmo del realismo cínico y el pop político, con los giros de la imagen de propaganda en estereotipos de la sociedad de consumo, que satisfacen a un cierto público occidental, ya que al mismo tiempo las obras eran fácilmente asequibles, combinando elementos formales bajo la influencia del Pop y el arte conceptual familiares en Occidente con la imaginería maoísta.

798 MODELO DE LA INDUSTRIA CULTURAL

El cambio de siglo enmarca un nuevo posicionamiento en la escena artística internacional, “lo chino” se exporta como una marca (Made in China) a las grandes manifestaciones internacionales, como la Bienal de Venecia (1993), New York inside/out (1998), Bienal de Sao Paulo (2002) y la exposición en Francia *Allors la Chine?* (2003)⁵¹, consagrando y legitimando su estela de artistas contemporáneos. El poder político ha visto en el arte un excelente ingrediente de su estrategia diplomática, y también sus imponentes posibilidades económicas: las fulgurantes ventas del pintor del hilo rojo, Zhang Xiogang, en Christie's de Hong Kong, han superado incluso los precios del inoxidable Jef Koons. Francia parece destronada en ventas de arte contemporáneo por China, ya que Sotheby's y Christie's venden más en Hong Kong que en París. Las ferias de arte y las galerías se multiplican en Shanghai y en Pekín, ha aparecido una nueva clientela de coleccionistas chinos, una minoría que acumula gran parte de la riqueza nacional y que, interesada en la pintura y la caligrafía tradicionales, empieza a prestar atención a las nuevas corrientes contemporáneas y su potencial en los mercados: se vivirá una época de euforia hasta la crisis financiera que se asomó al mundo en otoño de 2008.

Pese a la prudencia de los coleccionistas, Yue Minjun y Zhang Xiogang se mantienen muy bien emplazados en el ranking del mercado global como representantes de la “nueva superpotencia artística” propicios a operaciones jugosas; lo mismo que pasó con los *Young British Artists*, parece reproducirse con los nuevos artistas asiáticos.

El coleccionista belga Guy Ullens pone su mirada en el 798 de Pekín, como capital de la vanguardia, para abrir un museo; la fábrica acoge un basto público, garantía de éxito de su proyecto: el centro UCCA (Ullens Center for Contemporary Art) se inaugura en noviembre 2007, convirtiéndose en una de las mayores atracciones del 798, con una amplia oferta de actividades internacionales (festivales de cine, conferencias, performance). Éste es un modelo adoptado por la mayoría de los grandes lugares para el arte contemporáneo, donde el solo indicio de no estar en Occidente es el público chino. Con el UCCA se modifica la economía del 798, proyectado al corazón de la globalización cultural, haciendo penetrar al público en el *mainstream* (corriente principal) de la cultural global. Además del espacio de exposición, hay un

51. *Ibíd.*, p. 188.

restaurante y una boutique comercial con reproducciones, libros y objetos.

En la línea de otros proyectos filantrópicos del matrimonio Ullens, el museo es sin ánimo de lucro, nacido con la idea de donar la colección al país y crear un centro para actividades culturales. ¿Qué esconde esta apariencia desinteresada? La relación de lo que significa para los poderes políticos en China la categoría de *non-profit* con un centro cultural autónomo, es potencialmente peligrosa; sobretodo en un dominio en el que el inconformismo y la voz contestataria se manifiestan. Pero a su vez, el hecho de que el 798 se haya convertido en uno de los principales centros turísticos de la capital, hace que las autoridades acepten el proyecto de Ullens, favoreciendo un acuerdo que les satisface por el interés público y la ausencia de provocación por parte de los organizadores. Además, se inscribe en los procesos de emergencia del mercado, teniendo en cuenta que el avance cultural es uno de los ejes de las políticas de apertura. Dentro de las élites político-económicas, el interés por el arte contemporáneo ha ido creciendo y es importante que continúe, pero “bajo control”.

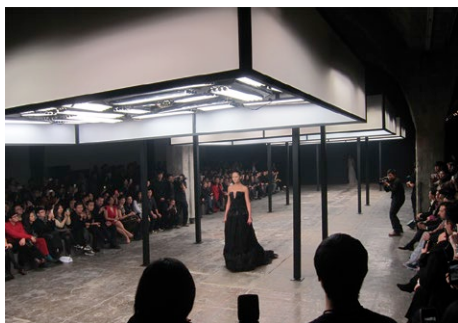
Para Marc Abélès, la evolución y desenlace del 798 plantea ciertos dilemas; por un lado, ofrece a un público chino la posibilidad de descubrir las formas estéticas que se han impuesto en Occidente, aunque estas manifestaciones hayan llegado a un punto de saturación; y por otro lado, el UCCA asume el rol del gran museo de arte contemporáneo que hacía falta en Pekín –con una biblioteca y publicaciones eruditas–, pero al mismo tiempo es caro para la mayor parte de la población. Guy Ullens, a parte de invertir en su propio fondo de obras, necesitará cambiar progresivamente la imagen del museo para beneficiarlo de patrocinios; para lograrlo, fichará a Jérôme Sans, apasionado del arte chino que deja la dirección del Palais de Tokio en París para reorganizar la programación de UCCA. Su llegada es doblemente significativa, encarna la ascensión del 798 a la globalización cultural: del Palais de Tokio al UCCA nos encontramos con la misma configuración de los templos del arte contemporáneo. Por otro lado, el *curator* ya no es simplemente un operador, un comisario de exposiciones o un conservador, sino quien orquesta el espectáculo.

La primera exposición que organiza es un cruce de caminos entre la moda, el diseño y las artes plásticas; plantea una muestra alrededor de la marca Christian Dior en la que participan 22 artistas chinos; el resultado es un evento “memorable”, que promociona el florecimiento de la industria del lujo sobre el mercado asiático y la maestría del nuevo *curator star* ideando una presentación asiática. Su iniciativa refleja una visión más inclusiva de la creación, que encuadra la moda como un “affaire” de los autores, produciendo un juego de espejos –del espectáculo sobre el espectáculo– que desplaza una mercancía fetiche al arte del lujo y el consumismo. En el evento Dior participan algunos de los artistas más reivindicativos, que han sido inscritos en el corazón de la realidad mercantilista del *global cultural*: Zang Xiong, Huang Rui, Gao Brothers, Cang Xin y Fang Lijun han creado establecimientos prósperos por Pekín después de su paso por el UCCA. Todos estos artistas con inicios difíciles, se transforman en nuevos ricos, inversores que junto a su

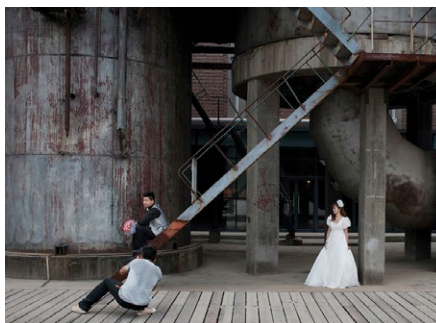
familia y amigos participan de la revalorización de sus patrimonios. Abélès describe a la generación post-85 “recibiendo” la carga del estatus del arte contemporáneo con cierta mezcla de nostalgia y pragmatismo.

Pese a la situación coyuntural de la crisis económica, la centralidad del 798 como un lugar-faro del mercado se mantiene estable, reforzada por la proliferación de galerías extranjeras del barrio circundante. La mayoría juegan plenamente la carta de la globalización, exponiendo figuras consagradas –Daniel Buren, Anish Kapoor, Michelangelo Pistoletto– bajo el modelo arquitectónico que prevalece universalmente como tipología de espacio donde exponer el arte contemporáneo. Tampoco los galeristas asiáticos optan por distinguirse; salvo excepciones, han seguido los preceptos marcados por los modelos de volúmenes blancos y desnudos del *white cube*.

La industria cultural no tiene vocación de inscribirse en la historia del arte, sus parámetros se identifican mejor en la expresión *Distrito de la Industria Creativa* que puede leerse en los paneles que señalan un lugar como el 798. Tanto para amateurs como expertos, la cultura merita plenamente para ser tratada como una industria, aunque se inscriba dentro de un dispositivo específico de creación de valor. Al ser tratada como una fuerza productiva, más que como un dominio aparte, nos sitúa en una perspectiva materialista; los métodos que se promueven sirven para desarrollar un mercado nacional e imponerlo en el comercio internacional. En este amplio marco del arte y las finanzas, se incluye el lujo, la moda y el arte contemporáneo.



Desfile de moda de Alexander McQueen en el 798 Art District



Reportaje de boda

¿Qué representa el *798 Art District*? Para los artistas emergentes, que deben asumir alquileres muy elevados, significa estar en el corazón de la máquina, ya que saben que encontrarán un público; para el visitante, el espacio se ha transformado en un *shopping center* que discurre entre galerías, artesanías de todo género y boutiques de moda, todo “creado” por artistas. Aunque haya una cierta frontera entre las “bellas artes” y algunas de estas producciones, quizás lo que vemos es más el triunfo de la mercancía: una gigantesca galería-mercado donde se conjugan cultura y consumo, donde se pueden ver obras económicamente accesibles, tomar un café y comprar alguna “chuchería” de recuerdo; un lugar en el que la utopía de mirar-consumir genera una forma de identidad colectiva que mezcla a turistas y espectadores, amantes del arte y curiosos. A parte, un lugar sobre el que las auto-

ridades ejercen un fuerte control.

El 798 se desarrolla e inscribe esencialmente dentro de esta acepción de “industria creativa” en la que las autoridades afirman su capacidad de ser parte involucrada en un sector “globalizado”, guardando el control de un espacio público que produce consenso tanto dentro como fuera de sus fronteras, y en el que el arte contemporáneo es recuperado por la economía. Todo se enfoca a la fabricación de una utopía que articula el horizonte de lo global y las gravedades de lo local, organizando los deseos de consumo, la innovación cultural, la sociedad del espectáculo y la realidad política⁵². Este es el secreto y la magia de esta industria globalizada, la mezcla inestable “de aquí y de afuera”, con las virtualidades multi-formes que abre al imaginario colectivo; templos del comercio y sus fetiches, que en su reverso llevan consigo las contradicciones de una sociedad en plena efervescencia. Aunque nos refiramos a este distrito y a sus particularidades, los modelos tienen capacidad para adaptarse a muchos y diversos contextos.

52. Marc Abélès, op. cit., p. 226.

REPETICIONES DE PEKÍN EN DAFEN

En la década de 1990, el gobierno local de Dafen se constituye como una aldea urbana para explotar los recursos colectivos de uso del suelo urbano y propiciar el desarrollo de una industria creciente, centrada en la fabricación de pintura comercial. Durante la década del 2000, el efecto llamada de la oferta de trabajo aporta una oleada de pintores, vinculando a Dafen con otros “pueblos de artistas”; en el año 2004 se registra una nueva afluencia de pintores cualificados y se celebra el primer Concurso de Pintura para celebrar su reconocimiento como *Modelo Nacional de Industria Cultural*; se inicia un intenso plan de reformas urbanas que culminaría en 2008, con la inauguración del Museo de Dafen, que consolida la *Oil Painting Village*; en 2010 se inaugura la línea de metro que conecta Dafen a la oferta cultural de la dinámica ciudad de Shenzhen y, en la Exposición Internacional de Shanghái, se muestran “los sueños de Dafen” como mayor ciudad de pintores de China.

A principios de 1990, el complejo industrial de Dashanzi había quedado obsoleto como fábrica estatal de armamento y estaba prácticamente desocupado; la empresa Seven Stars inicia una operación inmobiliaria bajo control del estado; la comunidad de artistas de Pekín, tradicionalmente alojados en la periferia encuentran en la antigua fábrica un buen lugar, con espacios económicos; a mediados de los noventa, la Academia Central de Bellas Artes (CAFA) amplía los talleres de escultura y en 2001 Robert Bernell y su esposa, la artista Cang Xin, facilitan la entrada de más artistas, que no dejarán de instalarse y abrir nuevos espacios. En 2004 se celebra el primer Festival Internacional de Arte de Dashanzi, que se convirtió en un evento de protesta para reivindicar los espacios para uso artístico; el distrito

empieza a popularizarse con la llegada de galerías extranjeras, transformándose en los años siguientes, hasta constituirse como el *798 Art Zone*, distrito cultural de la capital. Poco antes de las olimpiadas del 2008 se inaugura el nuevo museo de arte contemporáneo UCCA, en un momento de intensa actividad cultural; al año siguiente se renuevan más espacios y se repavimentan las calles: el 798 se consolida como mayor centro de arte contemporáneo de China.

Yue Minjun y Zhang Xiogang son los artistas más populares y cotizados surgidos del 798; posiblemente popularidad equivale a mercado, son dos motivos que influyen en que cualquier coleccionista o amante del arte chino contemporáneo persiga adquirir obras de ambos artistas. Su trabajo tiene una estética muy reconocible y, en cierta manera, políticamente aceptada; varios artistas han afirmado que en China no solo se habla de la censura, sino también de la autocensura.

La serie *Blood line* ha hecho a Zang Xiogang mundialmente famoso, actualmente es uno de los artistas más valorados en el mercado del arte y *The big family nº 3* es uno de sus cuadros más plagiados en *Dafen Oil Painting Village*, pilas de estos lienzos en diversos tamaños se encuentran en muchas galerías y talleres, donde además puedes encargar cualquier obra de Xiogang a partir de los catálogos, postales o dossieres que tienen los pintores. Las caras sonrientes de Yue Minjun son otras de las obras falseadas por doquier, cuelgan en los escaparates de las galerías y se amontonan en los talleres; la *Ejecución* y la serie *Hat* son las más famosas: su completa colección de retratos en los que se representa llevando toda una variedad de sombreros. Estas pinturas se ha vuelto muy populares, decoran muchísimos restaurantes modernos y locales cool de Pekín y Shanghái; las copias colocadas en las paredes del Youth Hostel en el que nos alojamos en Shanghái durante nuestro primer viaje, fueron los primeros plagios que llamaron nuestra atención, luego empezamos a fijarnos que estaban por todas partes: eran el perfecto *souvenir*, así que volvimos de Dafen con copias de Xiogang y Minjun para regalar a nuestros colegas.

En 2005, el artista conceptual con sede en Pekín Liu Ding⁵³ realiza la performance *Samples from the Transition - Products* con trece pintores de Dafen, a los que puso a trabajar frenéticamente sobre una plataforma piramidal escalonada en tres niveles en un antiguo espacio de la fábrica anexa; la acción duró cuatro horas y se llevó a cabo durante la inauguración de la Trienal de Guangzhou. Liu Ding dividió las tareas de los pintores para ejecutar cuarenta y tres copias de una sola imagen; a través del marco del arte contemporáneo, el artista se apropia del método de producción en cadena, dejando entrever el sistema jerárquico del que participan estos trabajadores e insinuando tangencialmente una correlatividad con el sistema por el que se rigen los circuitos artísticos. La performance fue muy criticada por los medios, que la vieron como una exhibición estereotipada del subalterno sin voz propia. Acusado de “explotación” por los críticos de arte, trató de defenderse, haciendo hincapié en que los pintores habían sido pagados en base a su “salario inicial estándar”. La instalación performativa de Ding puede compararse a muchas otras performances contemporáneas en las que la contratación explícita de traba-

53. Winnie Won Yin Wong, op. cit., p. 192.



Copia de los *Girasoles* de
Yue Minjun



Copia de *La ejecución de*
Yue Minjun



jadores es inherente al concepto de la obra, como las piezas de Santiago Sierra englobadas en la “serie de las remuneraciones”, entre las que *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (1999) es una de las más conocidas, aunque podríamos citar muchas otras. La obra de Ding no es la única práctica contemporánea que involucra a los pintores de Dafen, desde 2006 ha habido otros proyectos apropiacionistas en la aldea.

Liu Ding también se había dedicado durante una época a pintar por encargo, para realizar su performance contactó a Luo Zhijiang, que actuó como intermediario con los pintores de Dafen. Nacido en el condado Shanmei de la provincia de Guangdong, Luo Zhijiang llegó a Shenzhen en 1988 y estuvo trabajando como asalariado de Huang Jiang desde 1992; Luo es un especialista en pedidos de gran volumen de pintura paisajística en los que emplea procesos de trabajo en cadena, con la asistencia de varios aprendices. Durante diecisiete años, ha compartido espacio de trabajo y vivienda con sus empleados en un pequeño apartamento. Liu Ding seleccionó a Luo por su capacidad de organización, ya que tiene reputación en Dafen tanto como pintor como coordinador de artistas y preside la Asociación de Trabajadores Artistas de Dafen.

Liu había fijado un plazo de cuatro horas para la performance, pero algunas de las pinturas no se terminaron a tiempo, lo que resultó inquietante para los pintores; en cambio, para Liu, esto produjo un excelente efecto teatral. Luo pagó a todos los pintores y a sí mismo por partes iguales, pero al concluir el evento, los pintores protestaron por la dificultad de tener que trabajar con esas limitaciones de tiempo y exigieron más dinero, así que finalmente recibieron un monto adicional. La tensión sobre el pago se puede explicar por un aspecto importante de las prácticas de pintura comercial y su confrontación con un sistema institucionalizado del arte. En Dafen los pintores cobran por pieza y la tasa que Liu inicialmente acordó con Luo fue entendida como un índice del número total de obras requeridas por el equipo. Aunque Liu Ding no había solicitado específicamente ningún nivel de calidad en estas pinturas, Luo insistió a los pintores en que centraran en ellas, en lugar de en su propia presencia o rendimiento, ya que se trataba de una “obra de arte”. Al verse a sí mismos como fabricantes de pinturas remunerados por su trabajo, los pintores inicialmente lo conceptualizaron como una actuación que se regía por los honorarios normales, aunque su conclusión del evento mismo fue que algo andaba mal, probablemente sus motivos eran claros. Cuando los pintores de Dafen se conciben a sí mismos como “artistas” pintores en una performance, y el trabajo de Liu Ding como el proyecto de un artista conceptual en el que toma el papel de jefe, la instalación de la propia práctica en cadena de producción de los pintores, es percibida como el resultado de una actuación singular, aunque también familiar: la jerarquía china a través de un ejemplo vivo de la pintura en cadena, que trastorna las expectativas del romanticismo del arte moderno.



Liu Ding, *Samples from the Transition – Products*, 2005

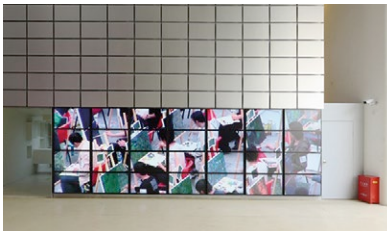


Liu Ding, *Samples from the Transition – Products, Part II*, 2006

En 2007, la obra fue expuesta en la L.A. Galerie de Frankfurt, pero esta vez Liu Ding no contrató a los pintores para realizar la performance, simplemente colgó las cuarenta y tres pinturas con marcos dorados en un interior de paredes rojas y decorado al estilo de una pinacoteca europea del siglo XIX, presentando la obra como una instalación post-duchampiana en la que el espacio legitimaba las pinturas como arte.

Los procesos de producción de pintura comercial en la aldea de Dafen, independientemente del tamaño de la cadena de trabajadores, son considerados mecánicos, industriales o fabriles, y apropiados a tal efecto tanto por el artista Liu Ding, como por Wu Ruiqiu o Huang Jiang. Tanto los periodistas extranjeros como los artistas, definen Dafen como una fábrica de ensamblaje industrial de la cual emergen individuos exigentes y creativos. Al igual que ocurre con las representaciones del estudio de Lam Qua, la imagen del trabajo determina la noción de “fábrica” y es el modelo que sirve también a los artistas conceptuales, ya que produce una clara distinción entre el trabajo intelectual y la apropiación de mano de obra. Es difícil imaginar la aldea de Dafen más allá del constructo de la “gran fábrica de pintura” que describió Goethe, porque la imagen de la “fábrica” se erige como el lugar y la antítesis, que define por negación la comprensión de la libertad individual y la creatividad.

LOS SUEÑOS SECRETOS DE LOS PINTORES



Urbanus, Shenzhen, *Frontier for China Dreams*, Exposición Universal de Shanghai 2010

Copistas pintando la Mona Lisa por trozos en la plaza del Museo de Dafen

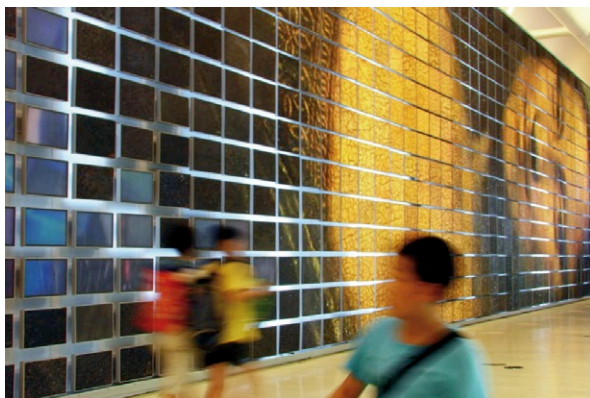
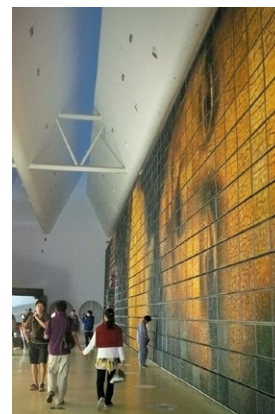


En el año 2010, la Feria Internacional anual de la Industria Cultural de Dafen, coincidió con un evento aún más importante: la primera Exposición Universal de China, que se organizó en Shanghai; un asunto que captó todo el interés de la nación, que la consideró como la prueba definitiva de su importancia como megapotencia a nivel mundial. La Expo 2010 Shanghai tomó como lema “Mejor Ciudad, Mejor Vida” y fue un escaparate extravagante e inocuo de los beneficios sociales de la urbanización⁵⁴. Además de los tradicionales pabellones dedicados a la arquitectura, el inmenso recinto ofreció un “Urban Best Practices Area”, en la que se mostraban proyectos políticos de desarrollo urbano. El Gobierno Municipal de Shenzhen ilustró en su pabellón la regeneración con el caso de *Dafen Oil Painting Village*, organizado

54. Winnie Won Yin Wong, op. cit.

por la Comisión Municipal de Urbanismo y Recursos de Shenzhen y comisariado por la firma de Arquitectura y Diseño Urbanus, promotores y diseñadores del Museo de Arte de Dafen. La exposición sobre Dafen se tituló oficialmente *Shenzhen, Frontier for China Dreams* (Shenzhen, frontera de los sueños de China) y contó con la narrativa oficial de la aldea de Dafen, representada como un microcosmos del milagro de treinta años de urbanización: un antiguo pueblo rural que, a través de un buen gobierno, en la actualidad ofrece a los trabajadores inmigrantes las condiciones para perseverar y poder hacer realidad sus sueños creativos.

La imagen de la pintura de una *Mona Lisa* gigante –la “Lisa de Dafen”, de 43 x 7 metros– horizontalmente instalada en la fachada del recinto de la expo –reiterando el juego de palabras Da Vinci-Dafen– se presentó como la metáfora de una historia construida a partir de narrativas individuales. La Lisa de Dafen, que ocupa un papel estratégico a modo de marca al repetirse en muchas representaciones artísticas de la aldea, trabaja con la idea de la herencia visual de la cultura mundial. Pintada a mano por quinientos pintores que fueron reunidos en la plaza del Museo de Dafen, como el engranaje de una gran máquina de pintar, se constituye como el colosal mosaico de dos paneles en óleo sobre lienzo que convirtió esta imagen en un dispositivo necesario. La Lisa de Dafen se transforma en una especie de gran “pintura conceptual” post-duchamp de un colectivo autor anónimo, fruto de la ingeniería creativa del aparato del estado. A los pintores también se les pidió que firmaran en la esquina inferior derecha de sus lienzos acabados, y que en la parte posterior anotaran su edad, su lugar de origen y el inventario de sus sueños personales; de modo que en el interior del recinto del pabellón, los visitantes podían descubrir los “sueños secretos” de los pintores.



La presentación de la aldea de Dafen en la Expo 2010 de Shanghái, hizo uso exhaustivo de las estrategias artísticas contemporáneas de la autoría; los comisarios designaron a La Lisa de Dafen como una “pintura conceptual” y una videoinstalación. En el contexto de Dafen, la copia de pinturas no puede presumir de ser conceptual; por el contrario, con este dispositivo se reafirma que siempre requiere un “encuadre” conceptual, aunque sus comisarios lo presenten como una “reclamación” de la autoría artística a través de la firma de los pintores. En el in-

Urbanus, *Dafen Lisa*, Exposición Universal de Shanghái 2010



terior, las proyecciones y la música inundaban el espacio de rostros y voces de los pintores de Dafen, narrando el relato de los abismos de sus sueños, integrados con escenas urbanas de Shenzhen, en el bullicio de sus calles y sus trabajadores. Se escenificaron los espacios de trabajo de los pintores, acompañados en una de las salas de la proyección de entrevistas a Huang Jiang –primer pintor empresario– y Wu Ruiqiu –“inventor” de la pintura en cadena de montaje– como representantes de la “invención” de la industria de la pintura al óleo en China. En otra sala, los lienzos del Van Gogh chino, Zhao Xiaogong, fueron colgados de las vigas a modo de cadena de secado, junto a una fotografía a tamaño natural del retrato de su grupo de pintores, que fue premiada al fotoperiodista Yu Haibo.

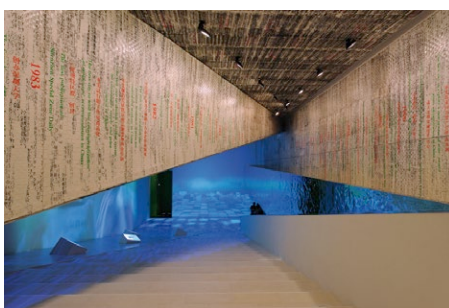
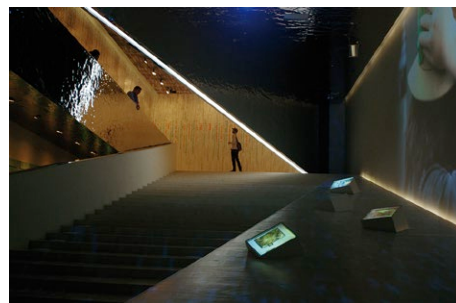


Urbanus, Shenzhen, *Frontier for China Dreams*, Exposición Universal de Shanghái 2010

Los comisarios afirmaron que “a diferencia de Marcel Duchamp, que a comienzos del siglo XX satíricamente añadió un bigote a la cara sonriente de *La Mona Lisa*, aquí en el pueblo de Dafen ésta no es ni la experimentación de un artista individual, ni una mera copia de un clásico: es una creación, una pieza de arte conceptual colaborativa que involucra a más de 500 pintores”. Lo que viene a reafirmar que su herramienta de apropiación es reutilizada para evacuar la autoría de una obra copiada, a favor de la idea de colaboración creativa; o que es una estrategia para desplazar la “creatividad” como ideología que se apoya en la individualidad. El anónimo autor de esta anidada concepción de autoría es el Estado, cuya voz omnipresente se valida en los discursos institucionales de los profesionales que presentaron el evento en la exposición: una autoría que se integra en el discurso de los “sueños verdaderos” que emergían a la superficie operando en el ámbito de una representación internacional.

Esta instalación, y la narrativa de biografías y espacios simulados, reafirman las tesis desplegadas por Winnie Wong en su estudio, repitiendo dos encuadres significativos de la industria de la pintura comercial. El primero es el de la “fábrica” de producción, y el segundo es el de la proyección cultural de la propaganda del Estado en un alegato a la “creatividad”: dos discursos entrelazados, cada uno necesario para la producción de sentido del otro; y en última instancia, creencias profundamente arraigadas en la concepción del arte y el producto comercial. Los comisarios abrazaron la apropiación sin ironía, mostrando las formas de producción del arte, sin pretender nada más; aunque también podrían haber elaborado un discurso sobre Dafen más ambicioso. En lugar de mostrar los sueños como el deseo

de reconocimiento a los artistas por derecho propio, podrían haber apostado por construir otra genealogía que los liberara de la carga de la autoría y la creatividad: como un museo de arte sin artistas, o un gran gabinete de las maravillas de Dafen en el que exorcizar toda la carga de los discursos de la copia, como una oda a las habilidades imitativas y los facsímiles extraordinarios.



Urbanus, Shenzhen, *Frontier for China Dreams*, Exposición Universal de Shanghai 2010

LAS CAJAS CHINAS





REACTIVAR EL PASADO

La historia se descompone en imágenes, no en historias.

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 11, 4], p. 478.

En los escaparates de *Dafen Oil Painting Village*, contemplamos la pintura como un *display* publicitario; las imágenes, en tanto que presencias reales de la historia del arte, han sido postproducidas ¹ a partir de fotografías desligadas de sus referentes y desplegadas en un formato expositivo híbrido: mezcla entre una galería comercial abarrotada, un supermercado para la decoración de interiores o una pinacoteca de cuadros de gabinete. En todo caso, los pintores trabajan a partir de reproducciones de obras –históricas, modernas o contemporáneas– que interpretan o adaptan a su pintura, produciendo imágenes residuales de un tiempo vacío; traducidas de un medio a otro, las pinturas comerciales, divorciadas de su origen y de la voluntad de producir actos de memoria, desembocan en un “archivo” de “bellas impresiones” ². Un extenso repertorio en el podemos interpretar la fascinación cultural por las réplicas, y el deseo por consumir imágenes de remplazo, imitaciones y simulacros (símbolos culturales) repetibles.

Si observamos estos “documentos” en tanto que acontecimientos que conservan, borran y traducen actos de archivo, ¿cuál es su pulsión original, qué fuerza las provoca? Si son un síntoma de la repetición fatal de la cultura de la copia, estos objetos en los que se configuran imaginarios y “realidades” a partir de restos, ¿es posible construir un relato a partir de sus discontinuidades?

Hemos considerado las pinturas que se producen en la ciudad de los copistas como la metáfora del estadio final de una cadena productiva –se trata por tanto de una sucesión de operaciones conectadas y destinadas para un consumo final–, basada en imágenes “artísticas” como materia prima y la pintura al óleo como mercancía. En el origen de nuestro encadenamiento, situamos al museo: el lugar privilegiado en el que se presenta el arte y se debaten sus límites y sus funciones.

1. Nicolas Bourriaud, *Post-producción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

2. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta, Madrid, 1997.

Si describimos gráficamente esta cadena, quedaría representada en un extremo por el museo moderno, que traza una narrativa lineal, progresiva y cronológica; teatraliza el espacio, adaptando su arquitectura a la experiencia de la visión e interpretación del objeto artístico; disciplina al público y educa al ciudadano en el respeto a los valores sociales de los objetos del pasado; y espectaculariza la cultura, produciendo mercancías y servicios. En el otro extremo tenemos a Dafen, que recicla “lo artístico” como un relato eterno; escenifica los espacios de trabajo, implementándolos con vitrinas y galerías para la contemplación y el consumo cultural; optimiza sus recursos para adaptarse al aumento masivo de turistas, consumidores y “*art dealers*” de la decoración; fetichiza y comercializa la resurrección artificial de bienes simbólicos que distribuye a una escala desmedida en los mercados globales.

Interpretamos nuestra maniobra dirigida a introducir en el museo los productos de Dafen como un encadenamiento de estos dos extremos; pese a que son dos escenarios antagónicos de nuestra experiencia social del consumo cultural, con distintas escalas y diferentes lógicas. Sin embargo, en las grandes redes del consumo se hallan entrelazados, y por este motivo hemos querido pensarlos en común. Aunque los bienes culturales estén claramente definidos, podemos ilustrar su interdependencia en situaciones en las que se cruzan, y nos revelan pistas; como por ejemplo, los escasos quioscos de Dafen están repletos de catálogos de los mayores museos del mundo, algunas ediciones parecen sobrantes y en general están bastante “manoseadas” por los pintores que inspeccionan sus reproducciones mas que adquirirlas. Otro caso es la alta demanda de copias de Van Gogh que salen en contenedores hacia Ámsterdam, para abastecer de *souvenirs* al turismo de una de las ciudades más visitadas de Europa.

En esta parte del proyecto definimos la *mise-en-scène*, el escenario verosímil para hacer posible este encuentro: *Las cajas chinas y su enmarcado*³ proponen una ficción y el dispositivo necesario para producir –mediante el recurso del *fake*– un efecto de realidad. En este apartado, desplegamos a modo de historia cruzada o caja china el pasaje histórico que hemos usado para “encubrir” nuestras pinturas –producidas en Dafen– y envolverlas en una “pátina” narrativa. En nuestra construcción ficticia, hemos hecho uso de un episodio de nuestra historia reciente: la desaparición y destrucción del patrimonio español durante la Guerra Civil.

Al contemplar las pinturas de la ciudad de los copistas, el pasado reverbera en el presente. Como hemos expresado anteriormente, lo percibimos como una experiencia discontinua y desligada. Las imágenes pertenecen a un sistema, que esencialmente propone “una experiencia temporal derivada de los ritmos de producción y consumo de la mercancía”⁴; esta cita de Miguel Ángel Hernández-Navarro se refiere a la construcción del tiempo histórico en los regímenes occidentales de la modernidad, que asociamos al tiempo universal y globalizador en que las imágenes de la pintura comercial “flotan” en un nuevo escenario errático del consumo global, y en la propagación de un sentimentalismo kitsch.

3. Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac, Murcia, 2009, p. 175-186. Define la noción de enmarcado como el vínculo entre la obra y el mundo.

4. Miguel Ángel Hernández-Navarro, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas, Murcia, 2012, p. 15.

¿Cómo operar con estos objetos que se han desprendido de su contexto? La globalización y el consumo descontextualiza estos bienes de sus componentes estéticos o artísticos, y los desliga de sus funciones sociales, ¿Cómo podemos reconectarlos? Nuestro modo de operar se ha dirigido a disponer de un nuevo encuadre, imaginar y trazar un marco para que, “provista de contexto, la imagen se reinterprete de acuerdo con los datos de los que el espectador disponga”⁵. Esta sería la definición con la que Chantal Maillard describe la *artisticidad* del objeto dentro del marco instrumental del museo, que también puede expresarse en nuestro uso del relato de la historia, la manera en que reactivamos el pasado para apropiarnos de Dafen y desplazar sus pinturas, de un contexto a otro.

5. Chantal Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 43.

RECUPERAR EXCEDENTES DE LA HISTORIA

Producir un relato de ficción en torno a la desaparición de unas pinturas patrimoniales, es el argumento principal de la trama que estamos desglosando y, que como hemos advertido, persigue producir una especie de sutura con la que hilvanar la puesta en escena de *Las cajas chinas*. Por tanto, nuestras estrategias y usos del archivo –las prácticas de memoria, con las que se han descrito las miradas al pasado– se asocian a la producción de un cierto espejismo; la construcción de un juego de espejos en torno a un suceso del pasado. Cuando nos encaramos a la superficie, no refleja lo real sino su *Doppeltgänger*, el espectro del falso gemelo: lo que en este caso nos desvela es una copia falsa, en lugar del original que esperábamos que el pasado nos restituya.

El panorama que venimos describiendo, produce una memoria global distópica que se difumina en los actos de consumo, como acciones dispersas en las que la memoria parcial conduce a la banalización y el fetichismo. Los objetos visuales –tanto si son productos de consumo como creaciones artísticas– son vehículos de transmisión que se relacionan con la historia y sus representaciones. Por ese motivo, la sociedad incorpora nuevos usos, significados y rituales a los bienes de consumo y a su carácter simbólico⁶, procesos en los que a menudo se entrecruzan los valores materiales y los imaginarios. Nos referimos, como hemos descrito anteriormente, a las motivaciones que provocan las altas demandas de copias de Dafen de los artistas contemporáneos chinos más cotizados, o las razones que perpetúan las reproducciones de la *Mona Lisa* como el *best seller* universal. En estos trasvases de valores y funciones, también encontramos la capacidad de estos objetos para transmitir falacias.

Partimos de una historia que se escapa a los grandes relatos, pasa desapercibida, y nos trasladamos a Dafen como un modo alternativo de reconstruirla; cruzamos dos relatos marginales: Dafen y sus copistas como una historia subalterna del relato de la pintura, y las pinturas desaparecidas como una historia

6. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 1995.

olvidada en la epopeya de la salvaguarda del Patrimonio Artístico español durante la Guerra Civil; y de este modo, especulamos con dos pasajes secundarios para elaborar una narrativa alternativa y ficcional a partir de los restos. Los objetos que hemos producido también vienen envueltos del espíritu de lo barato que genera la sobreabundancia: deambulamos por un paisaje de sobras, más parecido a un espectro de gangas que a un jardín de facsímiles sorprendentes.

Nos encontramos frente a un atlas de imágenes de diversa categoría (pintura y fotografía), escrituras de alguna intencionalidad, transmisiones en las que circulan “esos diminutos inventarios mudos”⁷ abiertos a las interpretaciones; una constelación que cubre la tradición de la pintura histórica, las colecciones fotográficas de los primeros inventarios patrimoniales en España y las fotografías de la Guerra Civil. Imágenes del pasado, que concebimos como algo abierto, y en que lo posible es más importante que lo real, una narración del tiempo a través del montaje y la constelación de imágenes.

El pensamiento tiene un componente visual, este es un concepto clave en la articulación de la *imagen dialéctica*, que acontece como un fogonazo en la dimensión continua del tiempo. Para Hernández-Navarro los usos de Benjamin de esta concepción del pensamiento a través de la imagen, se describen en tres niveles: pensamiento, materia y escritura. La concibe como un modo de conocer, es decir, como imagen mental; también se refiere a los objetos materiales, como la mercancía; y a ciertas figuras, como el coleccionista, el *flâneur* o el autómatas. Y finalmente, describe su potencial como imagen-escritura⁸, como una manera de transmitir a través de la yuxtaposición de imágenes, según los métodos del montaje, y su posibilidad para romper la linealidad, descontextualizar y construir la historia.

Nuestra imagen histórica, tiene que ver con memoria que interviene en el presente, o mejor dicho, con la voluntad de producir un anacronismo en el tiempo –en este caso de la dispersión de obras artísticas durante los sucesos de la guerra, reaparecidas en la actualidad. Quizás es una ironía restablecer las imágenes de la catástrofe, y vincularlas al consumo y a las copias falsas, sin embargo pretendemos reflexionar a través de este tipo de “visualidades” que la “fábrica” de Dafen produce. Me pregunto por los excedentes de la historia, esas partes que sobran una vez cubiertas las necesidades básicas, como los sobrantes que se acumulan en esa especie de *outlet* al que de vez en cuando echamos mano irreflexivamente; hemos tratado de no perder de vista la intencionalidad que nos mueve al hacer uso de la memoria y el montaje en el tiempo.

Observamos desde diversas perspectivas el *Archivo FX*⁹ de Pedro G. Romero, registro de la iconoclastia política anti-sacramental en España entre 1845 y 1945 como una colección en permanente proceso, por definición fragmentaria y dinámica capaz de proponer lecturas activas desde el presente; y como un dispositivo, siempre en precariedad y en construcción, que se despliega de modo multiforme a través de vídeos, imágenes o testimonios, adaptándose a los contextos en los que se exhibe. Y finalmente, hemos examinado propiamente el archivo y las imágenes

7. José Luís Brea, “El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización” [en línea], *aleph*, 1997. <<http://aleph-arts.org/pens/ics.html>> [consulta: 22.01.2014].

8. Miguel Ángel Hernández-Navarro, op. cit., p. 71.

9. Pedro G. Romero, *Archivo FX* [en línea]. <<http://fxsudoble.com/es/archivo-f-x/>> [consulta: 07.04.2014].

que cubren el contenido de *Tesaura/Test de auras*, el conjunto de documentos de aquello que fue devastado junto a los datos que nos permiten identificarlos, los efectos de la guerra sobre los iconos rotos.

IMÁGENES DE GUERRA: IMÁGENES DOLIENTES

Las imágenes construyeron una realidad, pero también mostraron una realidad que fracturó el campo hegemónico de la propia representación.

A pesar de su impacto gráfico, las imágenes apuntaron a algo más, más allá de sí mismas, a una vida y a una precariedad que no podían mostrar (...) ¿Pero qué medios de comunicación nos dejarán pensar y sentir esa

fragilidad, en los límites de la representación tal como se la cultiva y ejerce actualmente? Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperábamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido.

Tenemos que interrogar la emergencia y la desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir.

Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, pp. 186-187.

No hemos usado las imágenes de la guerra, pero nuestro encuentro con los documentos fotográficos de la Guerra Civil fue como montar en una montaña rusa de sus impactos; nada que no hayamos visto, nada que no veamos constantemente, pero que ahora debemos volver a mirar minuciosamente –anotando incluso los datos al pie– sabiendo que lo conocemos pero que no lo hemos vivido. Sobre la mesa hemos desplegado fotografías de lo que las bombas destruyen, “Mira, dicen las fotografías, *así* es. Esto es lo que *hace* la guerra. Y *aquello* es lo que hace también. La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra *arruina*”¹⁰, escribe Woolf al lector y al espectral abogado que le escribe una carta interpelando su opinión para evitarla. Los argumentos sobre el papel que juegan las imágenes de la guerra que Susan Sontag denuncia dos años más tarde de los atentados a las Torres Gemelas –el mismo año de la invasión de Irak como consecuencia– siguen vigentes; nuestra mesa es un atlas que pone en contacto los conflictos que en este preciso momento se desatan en Asia, África y Oriente Medio, los tiempos de guerra siempre son tiempo presente y, en virtud de eso y *ante el dolor de los demás*, tenemos interiorizado este conocimiento que es a la vez real e irreal.

La guerra civil española, escribe Sontag, fue la primera guerra atestiguada¹¹, *cubierta* en sentido moderno, por fotógrafos profesionales en primera línea de

10. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 15.

11. *Ibid.*, p. 30.

las acciones militares, y sus imágenes vistas de inmediato en los periódicos de España y el extranjero. Entre estas líneas se inscribe el inicio de la historia de las imágenes técnicas –fotográfica y fílmica– que más allá de documentar la memoria “escribirían” la historia a partir del siglo XX, planteando unos problemas de representación y uso en la esfera pública de las imágenes que no han hecho más que amplificarse. En aquella época, tres jóvenes fotógrafos judíos que se convirtieron en mitos del fotoperiodismo del siglo XX, Gerda Taro, Robert Capa y David Seymour *Chim*, también nos dejaron la idea de los que “luchan con sus cámaras” con el convencimiento del valor de la información, definiendo una iconografía de imágenes de la historia a ras de suelo; nuestro sentido de la cronología está determinado por el conocimiento de determinadas imágenes, que trazan rutas de referencia, y que como significa Sontag, nos instruyen colectivamente y por este motivo *nosotros* deberíamos siempre sentir la obligación de pensar lo que implica mirarlas.

El simbolismo de estas imágenes va más allá de lo que sus autores podrían buscar, porque los escenarios por los que se transmiten estos documentos gráficos afectan a lo que recibimos como espectadores –solo hay que pensar en exposiciones, documentales, en el cine, los videojuegos o en las noticias– y por los modos en los que siempre se han utilizado las imágenes violentas como propaganda: lo que entendemos por propaganda mediática y cultura del miedo. ¿Qué lugar ocupan en nuestra imaginario estas reproducciones que tenemos sobre la mesa? ¿Qué “afectos” tienen? Las aportaciones informativas de estos documentos visuales, reciben una densa carga de subjetividad que nos apela a contextualizarlas como espectadores, como imágenes son “armas” y en consecuencia no se circunscriben al presente inmediato de los conflictos sino que contribuyen a la construcción del discurso historiográfico que apunta a las ideologías. Las imágenes iconoclastas de la Guerra Civil, fueron potentes iconos sobre los que construir ideología que ponen en evidencia su dimensión política, no ya como simples documentos sino como discursos, una problemática que muy bien sintetiza Antonio Monegal: “cada uso de un icono de guerra es político”¹². Sontag, Monegal, junto a otros autores, alertan del reciclaje de estas representaciones, que circulan contaminándose de otras referencias, consolidando un repertorio intercambiable que corre el riesgo de perder sentido; que nos recordarían la frase de Gertrude Stein “lo curioso de las guerras es que tendrían que ser diferentes pero no lo son”¹³.

En torno a *Archivo F.X.*, Pedro G. Romero reflexiona del modo siguiente: “Nunca como hasta ahora se había fetichizado tanto el gesto iconoclasta hasta el punto de convertirse en un sustituto del acontecimiento real, la formalización verdadera de los sucedidos históricos, la amenaza fantasma a cualquier promesa de felicidad para la comunidad. El nuevo ídolo es un ídolo roto”¹⁴. Las estatuas que cada época derriba no han dejado de caer a los pies de la multitud. A estas representaciones mediáticas que dominan nuestro conocimiento sobre la guerra, la “cultura de la guerra”, para aquellos que no hemos estado *allí*, se suman los nuevos canales de las tecnologías de la información que hoy superan los marcos clásicos del periodismo o la televisión. Aquí debo referirme a la guerra mediática librada en verano de 2014 en las redes

12. Antonio Monegal, “Iconos polémicos”, en Antonio Monegal (comp.), *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Ediciones Paidós Ibérica; Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2007, p. 11.

13. *Ibíd.*, p. 17. Cita el conocido texto de Gertrude Stein *Guerras que he visto*, basado en sus experiencias personales como testigo de tres guerras.

14. Pedro G. Romero, “Archivo F.X.” [en línea], *arteypensamiento*, Universidad Internacional de Andalucía <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=28> [consulta: 21.04.2014].

(Facebook, Twitter y Youtube) entre el Departamento de Estado de EEUU y el grupo yihadista Estado Islámico (EI). Son varios los documentos lanzados desde ambos frentes que han sido fuente de debate intenso; los canales nacionales norteamericanos lanzaron la campaña del Departamento de Estado *Think again, turn away*¹⁵ (Piénsalo de nuevo, date la vuelta) contra vídeos de ISIS como *Flames of War*¹⁶ (Llamas de guerra). Es muy significativo apuntar el montaje sofisticado que ambos adversarios emplean como táctica expresiva –con efectos *fade out*, cámara lenta, documentos de archivo– en los vídeos circulados con imágenes de explosiones, decapitaciones, verdugos, víctimas civiles; y apelar todavía más, si cabe, a un ejercicio de responsabilidad para pensar en la precariedad de la vida que está en juego, el *sentido de lo público* al que apelaba Butler en la cita inicial, y el *nosotros* de Sontag.

Por último, para enlazar nuestro sentido y sentimiento a estas meditaciones, añadir que la cultura popular se entrecruza con el circuito de reciclaje de iconos bélicos de la historia del arte, en la que encuentra una identificación social cuando los pintores copistas de Dafen replican uno de los cuadros más famosos de Yue Minjun, la *Ejecución*, inspirada en las protestas de Tiananmén y que a su vez se apropia de una iconografía conocida, como la *Ejecución del emperador Maximiliano* de Manet o *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya; e incluso podemos añadir a esta cadena visual la conocida y extensamente reapropiada imagen del soldado republicano de Robert Capa con idéntica camisa blanca –el pelotón de fusilamiento en este caso quedaría fuera de encuadre. Mientras Robert Capa “disparaba” con su cámara y otra bala alcanzaba esa vida, *Los fusilamientos del tres de mayo* se desgarraban en jirones contra un balcón cuando el camión que portaba el cuadro de Valencia a Barcelona chocó contra la fachada de un edificio; no voy a adelantar más datos de este *efecto mariposa*, sino que los dejo aleteando sobre este texto que se escribe a la vez que Nimrud se destruye, se descomponen las fachadas de Hatra, y la ciudad de Palmira tiembla.

15. *Welcome to the “Islamic State” land (ISIS/ISIL)* [archivo de vídeo]. 24 de agosto de 2014. <<https://youtu.be/-wmdEFvsYOE>> [consulta: 29.09.2014].

16. *Flames of War* [archivo de vídeo]. 17 de septiembre de 2014. <<https://youtu.be/eX-holZD5Q0>> [consulta: 29.09.2014].

USAR LOS ARCHIVOS EN MODO POST-IT

La fase dedicada a la investigación sobre la destrucción del patrimonio durante la guerra civil española implicó un tiempo considerable del proyecto *Las cajas chinas*; manejamos un volumen cuantioso de documentación, que abarcó los años de la guerra y parte de la posguerra, un periodo indisolublemente ligado al desarrollo de políticas patrimoniales: lo que ocurrió con el arte en este momento convulso de nuestra historia estuvo unido al conflicto armado, convertido en una cuestión de Estado para ambos frentes republicano y franquista, tanto a nivel político, como ideológico y social.

Nuestros objetivos para poder desatar el relato de las (fingidas) obras resituidas a sus colecciones, nos llevaron a focalizar nuestra atención en la búsqueda

de los pequeños detalles que pudieran haberse extraviado. La salvaguarda del patrimonio más allá de la épica heroica que marcó el relato oficial de la postguerra, con el paso del tiempo se ha convertido en pretexto para apaciguar las distintas sensibilidades, reescribiéndose los hechos con voluntad inclusiva: “toda guerra se degrada”, afirmó Georges Orwell en relación a la Guerra Civil española. En nuestras pesquisas en torno a pinturas desaparecidas, se nos desvelaban al mismo tiempo las gestas, el poder y la resistencia de una memoria que nunca es unánime, sino más bien sucesiva; aunque nuestra exploración no fue exhaustiva –y en cierta medida caótica– pudimos percibir que aunque la guerra civil ha sido ampliamente investigada e historiada, queda todavía –al menos, en lo que nos ha ocupado– numerosa documentación por expurgar.

Inicialmente consultamos bibliografía especializada y bases de datos on-line, seguidamente visitamos archivos en Madrid (Archivo y Fototeca de Información Artística del Instituto del Patrimonio Cultural de España, y Archivo del Museo del Prado - Centro de Estudios Casón del Buen Retiro); y en Barcelona (Arxiu Nacional de Catalunya, Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona). Acotamos nuestro marco a dos capitales cruciales –primera y última– del Gobierno de la República: Madrid y Barcelona; hasta localizar algunas obras en paradero desconocido desde la Guerra Civil que, por diferentes motivos, nos resultaron suficientemente significativas como para ser reproducidas. Las pinturas seleccionadas formaban parte de las colecciones del Museo del Prado y del Museu d'Art de Catalunya (actualmente Museo Nacional de Arte de Cataluña - MNAC), dos instituciones sin duda representativas de la historia de arte español, cuyos fondos fueron protagonistas durante los avatares de la guerra. Localizadas las obras, compilamos la documentación imprescindible para poder realizar las copias en *Dafen Oil Painting Village*: una reproducción fotográfica, los datos técnicos, y la paleta de color de cada uno de los artistas, mediante compilación de diversas obras del mismo período de sus autores –ya que las tomas de la época eran en blanco y negro.

Nuestras relaciones de “uso” de los archivos y los fondos documentales, en principio se resistían a mantener una clasificación cronológica y jerarquizada, sin duda influidas por el acceso atomizado a la información en internet. Avanzamos a través de los encuentros, una pista te lleva a otra y luego a otra; organizándonos a través de un atlas de imágenes, constelaciones de la memoria con sus recorridos y puntos de referencia¹⁷. El laberinto *Mnemosyne* continúa siendo una *ciencia de la imagen* operativa para clasificar indicios y abordar problemas; establecemos este paralelismo frente a la cartografía subjetiva y mezclada de las sospechas de antiguas pinturas ignoradas, para proyectarlas en el viaje factible de su reproducción. En tanto que abierto a narraciones posibles –no lineal o irreversible, sino reposicionable– el archivo *post-it* es una manera de pensar a través de los procesos del montaje¹⁸, un modo de hilar una narración alternativa o, si se quiere, alterada y ficticia.

17. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*. Akal, Madrid, 2010, p. 153.

18. Anna María Guash, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Materia. Revista d'Art*, Universidad de Barcelona - Departamento de Historia del Arte, Vol. 5, 2007, pp. 157-183.

BREVE CRÓNICA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO ESPAÑOL EN TIEMPOS DE GUERRA

En junio de 2003 se realizó la exposición *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, organizada por el Museo Nacional del Prado y el Instituto del Patrimonio Histórico Español, actual Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE); fue una primera muestra dirigida a conmemorar la labor de protección del patrimonio y reconocer a las personalidades que actuaron en el salvamento, en su mayoría desconocidas por el exilio, y omitidas por una amnesia impuesta en gran medida por motivos ideológicos.

Con motivo del 70 aniversario del regreso del Tesoro Artístico Español a Madrid desde Ginebra, se organizaron diversas actividades conmemorativas en el 2010. En un acto celebrado en el Museo del Prado, el presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, agradeció al Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles la “gesta heroica” que llevó a cabo para poner fuera de peligro las obras de arte amenazadas por la Guerra Civil”, probablemente la mayor empresa de salvamento de obras de arte de la historia”, posible gracias a la “unidad de las fuerzas culturales europeas y del mundo en torno al concepto de Patrimonio de la Humanidad”.

Se realizaron el Congreso Internacional *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra* y la exposición titulada *Arte Salvado*, ambos comisariados por Arturo Colorado Castellary, profesor de la Universidad Complutense de Madrid. La muestra de carácter itinerante, siguió el trayecto que en su momento recorrieron las obras, y se expuso en el espacio urbano de las ciudades por las que la Segunda República se desplazó llevando consigo el Tesoro Artístico, primero en la explanada del Museo del Prado en Madrid, Valencia, Barcelona y Figueras, último lugar antes de ser evacuadas a Ginebra con la intervención del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de

Arte Españoles en febrero de 1939. Las publicaciones de las jornadas y el catálogo *Arte protegido*¹⁹, fueron el material inicial que nos aportó valiosa información sobre el contexto histórico de la época, sobre el que organizamos la investigación en torno a pinturas desaparecidas o en paradero desconocido desde la Guerra Civil (1936-39) que hubiesen pertenecido a colecciones públicas; los textos nos aportaron numerosos datos sobre los protocolos de catalogación y los archivos fotográficos de la época.

La noción de patrimonio cultural nació en momentos de crisis, la destrucción del Antiguo Régimen conllevó también una ruptura con el pasado en el ámbito de la herencia cultural recibida, a excepción de una minoría que reivindicó como propio y conservable el pasado artístico y monumental²⁰. En España, la reglamentación sobre patrimonio surge durante el romanticismo, pero la legislación no se concreta hasta el siglo XX y, en cualquier caso, casi exclusivamente referida al patrimonio eclesiástico y arqueológico –por el valor de los monumentos símbolo del nacionalismo. Se avanzó con lentitud y abundantes contradicciones. En los años veinte, hubo agencias norteamericanas que exportaron monumentos y pinturas, contribuyendo a difundir el arte español por un procedimiento muy cuestionable. La emergencia de un gobierno que lidiara en materias de conservación quedaría resuelta durante la Segunda República, con la protección del patrimonio mediante una legislación articulada y completa: la ley de 1933.

Estos antecedentes fueron un preámbulo de las actuaciones posteriores para evitar la destrucción del patrimonio durante la Guerra Civil. La guerra, por su carácter de confrontación ideológica y revolución social, afectó gravemente al patrimonio cultural. Bajo los propósitos emergentes de conservación de la cultura y el pasado, cada bando se describiría a sí mismo por la política seguida en torno a esta cuestión. El Frente Popular tomó la iniciativa y aportó los medios materiales para evitar la destrucción, aunque no alcanzaron a evitar el enorme daño al patrimonio de procedencia eclesiástica: algunos anarquistas, como Durruti, exaltaron su ruina como un mecanismo de liberación. En Cataluña, la iconoclastia se generalizó bajo el dominio de la CNT, mientras que el Comité del Frente Popular atenuó la situación en Madrid. El furor se dirigió contra las propiedades de la Iglesia y los símbolos religiosos, mientras que museos, bibliotecas y demás instituciones culturales públicas no corrieron igual peligro. La reacción de dirigentes políticos e intelectuales consistió en la creación de Juntas dedicadas a la incautación y salvamento del patrimonio artístico, sumadas a una intención pedagógica de cara al interior y al exterior en conexión con el arte contemporáneo, motivada por los orígenes regeneracionistas de la República y una voluntad de modernidad y agitación propagandística que buscaba el apoyo de otros países para que se alinearan con el Frente Popular español. La medida de mayor calado fue la evacuación del Tesoro Artístico, que seguiría al gobierno de la República de Madrid a Valencia y luego a Cataluña para finalmente ser trasladado a Ginebra, una decisión polémica y discutida por su carácter político –al trasladarse la capitalidad republicana a Valencia– y por la asunción del riesgo aumentado por la falta de medios.

19. Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Instituto de Patrimonio Cultural de España; Museo Nacional del Prado, Madrid, 2ª ed., 2009.

20. Javier Tusell Gómez, "El patrimonio artístico español en tiempos de crisis", en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., pp. 17-25.



Camiones dispuestos para transportar obras del Museo del Prado a Valencia



En el Flanco del bando nacional, bajo el mando del marqués de Lozoya (subcomisario del correspondiente Servicio Nacional) se formó la denominada Cruz Roja del Arte; las políticas de protección se organizaron unidas a lo que se denominó nuevo Estado, creando en 1936 la Junta de Defensa Nacional, encargada de regular la compra-venta de objetos de valor artístico o histórico; y la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico ²¹, dirigida a inventariar edificios monumentales, objetos de arte, bibliotecas y archivos históricos y administrativos dañados o desaparecidos. El bando sublevado estaba regido por un modelo de dictadura tradicional militar y conservadora poco comprometido en política cultural, actuó de forma tardía organizando en enero de 1937 el Servicio Artístico de Vanguardia, dirigido al salvamento de edificios y custodia de obras de valor en las zonas ocupadas. Los resultados se publicaron en 1938 en el *Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el Tesoro Artístico de Granada de 1931 a 1936 e indicación de las obras salvadas de la destrucción marxista*. Hubo que esperar a la formación del primer gobierno presidido por Franco a inicios de 1938 para que se creara el Servicio del Patrimonio Artístico Nacional.

A la falta de operatividad de las Juntas y del Servicio Artístico de Vanguardia, se unían otros organismos, como eran los Servicios de Arte de Falange y las Comisiones Provinciales de Monumentos, que actuaban paralelamente –y por su cuenta– a las Juntas. El reglamento que seguía el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico

21. Alicia Altied Vigil, “Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional”, en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., pp. 97-123.

Nacional (SDPAN), fue elaborado por Pedro Muguruza, quien marcó las instrucciones de recuperación, protección y conservación a los mandos militares de las zonas de avance y dirigió las labores de propaganda; la actuación de los agentes se centraba en las zonas ya conquistadas, donde se guardaban gran número de obras de arte en depósitos habilitados. La revista francesa *L'Illustration* –de clara tendencia franquista– publicó un monográfico sobre “El martirio de las obras de arte”²², mostrando piezas que habían dejado de existir años antes de la sublevación militar y otras que no eran propiamente artísticas, reiterando una misma pieza en varias posiciones para aumentar el volumen, o exhibiendo obras de zonas cuya conquista fue precedida por intensos bombardeos. En las labores de propaganda internacional, los republicanos llevaron ventaja frente a la parquedad del bando nacional, principalmente se canalizaban en informaciones y artículos de opinión en la prensa; el Departamento de Información de SDPAN, se limitó básicamente a publicar el panfleto *La destrucción de obras de arte en España* y dos números del Boletín *Arte destruido, mutilado, perdido...*, uno en 1938 y otro en 1939.

La Junta de Protección del Tesoro Artístico se creó en Madrid el 23 de julio de 1936 –cinco días después de la sublevación militar– ante la amenaza de las destrucciones de bienes eclesiásticos por los levantamientos obreros y las unidades militares, y las nuevas estrategias bélicas basadas en los bombardeos aéreos de poblaciones y objetivos civiles. Esta idea de constituir un organismo para proteger las obras de arte en edificios adecuados partió de la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*. Se materializó aprisa una Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico independiente de la Dirección General de Bellas Artes que adoptara todas las medidas necesarias para la conservación y traslado de los objetos de arte o históricos y científicos a los Archivos, Bibliotecas o Museos del Estado –entre los que cabe destacar el Prado, el Museo de Arte Moderno y el Arqueológico²³– habilitados como depósitos para el traslado de obras procedentes de incautaciones, para evitar pérdidas o expolios, realizando actas para facilitar el control de obras y poniendo en práctica medidas de protección *in situ* de edificios y monumentos. A su vez, las agrupaciones obreras desarrollaban una significativa labor en la recogida de obras de arte y las campañas de propaganda en pro de la salvaguarda crecían; radio, prensa, panfletos y carteles hacían eco de su importancia; mientras los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Madrid reproducían slogans con imágenes religiosas o libros exhortando respeto por el arte: “¡Ciudadano! No destruyas ningún dibujo ni grabado antiguo. Consérvalo para el Tesoro Nacional”, “El Tesoro Artístico Nacional te pertenece como ciudadano. ¡Ayuda a conservarlo!”, “Un objeto religioso puede ser al mismo tiempo una obra de arte. Consérvalo para el Tesoro Artístico Nacional”.

El Museo del Prado –organismo dependiente entonces de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública– era depositario de uno de los mayores conjuntos artísticos de España y viviría la evacuación de sus obras más importantes, que siguieron al Gobierno de la República hasta su entrega a la Sociedad de Naciones en Ginebra en 1939²⁴. Aunque Pablo Ruiz Picasso es nombrado

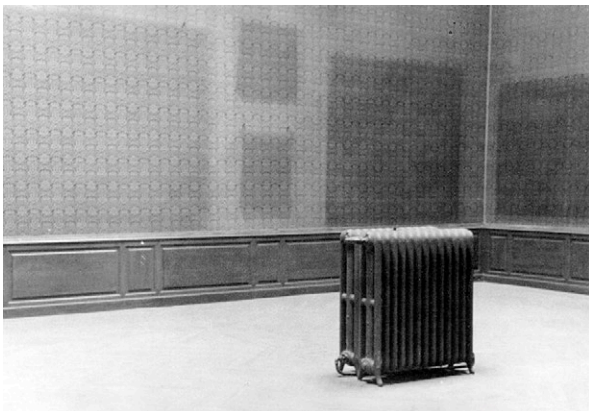
22. Francisco Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. (1936-2007) Desde la Guerra Civil a nuestros días*. Vol. V. Fundación Universitaria Española, 2007, p. 111.

23. José Álvarez Lopera, “La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil”, en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., p. 31.

24. Judith Ara Lázaro, “El Museo del Prado en tiempos de guerra”, en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., pp. 147-163.



Sala de cartones para tapices, retirados de la pared, y utilizada como depósito de cuadros. Museo del Prado



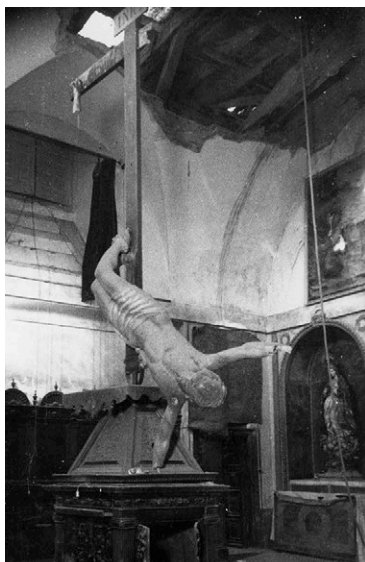
Sala VIII del Museo del Prado, antes con pinturas de Veronés, Tiziano y Bassano



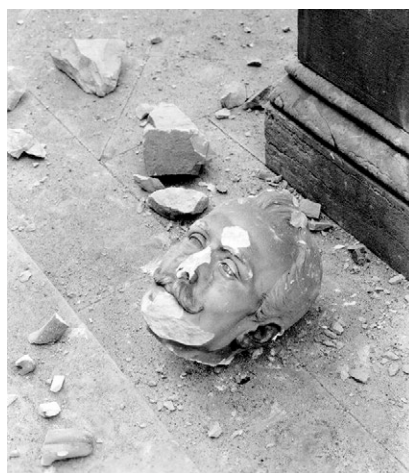
Galería central del Museo del Prado vacía, con esculturas protegidas por sacos terreros

director del Prado por el Gobierno en septiembre de 1936, nunca llega a tomar posesión del cargo y la dirección en funciones sigue recayendo en Sánchez Cantón. A finales de octubre, el Ejército de África amenazaba Madrid y, el 5 de noviembre, Sánchez Cantón recibe un aviso urgente de la Dirección General de Bellas Artes y el Ministerio de Instrucción Pública notificándole la decisión del Gobierno de evacuar a Valencia las obras más valiosas del Prado, entregando por Orden Ministerial una relación de 42 cuadros que debían ser preparados para el envío inicial, que se realizaría en un ambiente extremo pese a la oposición de Sánchez Cantón. Un día después, el gobierno tiene que abandonar Madrid y trasladarse a Valencia.

La evacuación fue una decisión polémica, pues ambas soluciones eran arriesgadas; la dureza de la contienda y las bombas incendiarias en el Museo y sus alrededores provocaron dudas, a las que sumaban los daños sufridos por la humedad de los depósitos en los sótanos del Banco de España –el único almacén seguro. Los Grecos de Illescas, que aparecieron cubiertos de moho, reforzaron la idea de la necesidad de evacuar las obras de arte. Las autoridades republicanas justificaron los traslados a la opinión pública internacional frente al peligro de los bombardeos



Convento de las Carmelitas
Descalzas, Madrid



Estatua de Lope de Vega en
la entrada de la Biblioteca
Nacional, mutilada por un
obús

Piezas salvadas de la des-
trucción en Barcelona, julio
de 1936



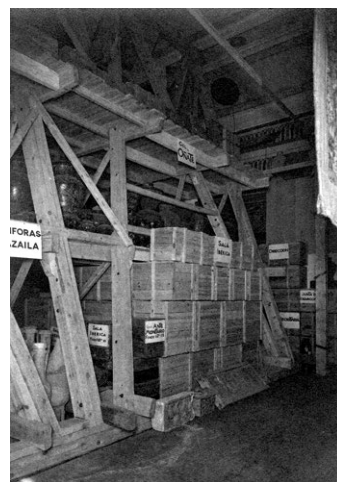
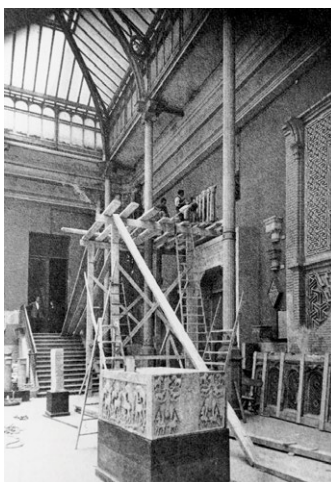
Elementos litúrgicos saquea-
dos el 19 de julio de 1936



Carteles de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes en defensa del tesoro artístico



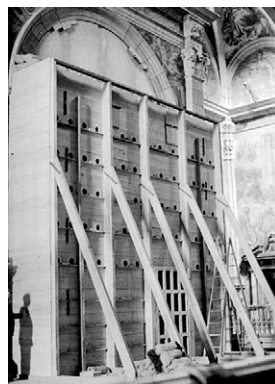
Oficinas de la Junta del Tesoro Artístico Nacional



Museo Arqueológico Nacional



Exposición divulgativa organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes



aéreos nacionalistas, las malas condiciones de los museos y la imposibilidad de proteger las obras. Sin embargo, el director general de Bellas Artes, Josep Renau, presentó un informe al *Office International de Musées*, dependiente de la Sociedad de Naciones, manifestando su disconformidad y alegando motivos políticos y militares del Gobierno de la República y no únicamente medidas de protección.

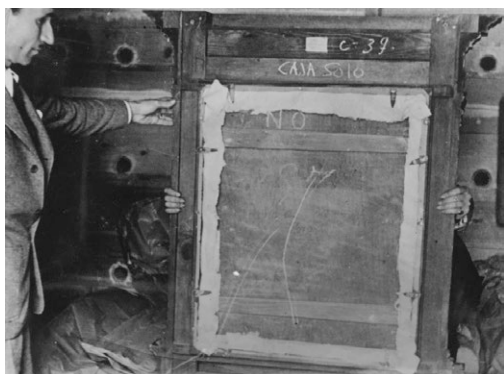
El Museo del Prado mantuvo sus puertas abiertas hasta los primeros bombardeos en Madrid, momento en que se instituyó el cierre y tomaron medidas de protección y defensa. El 16 y 18 de noviembre, los centros de cultura oficiales fueron bombardeados: la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte Moderno, el Archivo Histórico Nacional, el Museo Arqueológico Nacional y la Academia de Bellas Artes de San Fernando; nueve bombas impactaron en el Museo del Prado. En el interior, el único percance fue la caída y rotura del relieve *Escena de triunfo* de Benedetto Cervi Pavese. En diciembre, María Teresa León, miembro de la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, es nombrada responsable de seleccionar los cuadros del Prado y decide reiniciar las expediciones y acelerar el proceso de evacuación de las obras a Valencia. Así salió el primer camión con 181 dibujos de Goya y 32 cuadros, con la sola protección de unas almohadillas en las esquinas. Poco más tarde se enviaron en las mismas condiciones *Las meninas*, el *Carlos V, ecuestre* de Tiziano y otras 28 pinturas. La Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico se organiza bajo la premura de imprimir la máxima rapidez a las funciones de defensa y salvamento. Tras analizar el estado de conservación, consideraron qué obras podían trasladarse, desaconsejando el movimiento de obras sobre tabla o de grandes dimensiones, de Velázquez, Watteau, Goya, Mantegna, Memling, Patinir y Metsys, Marinus y Van der Weyden, entre otras. Esta nueva junta se ocuparía en adelante de las evacuaciones a Valencia, de recuperar las obras incautadas por las organizaciones obreras y de controlar el Patrimonio de Bienes de la República. La *casa Macarrón*²⁵ –una familia de tres generaciones dedicadas al montaje de exposiciones– participó como especialista en el embalaje de estas obras capitales, propietarios y empleados acometieron el embalaje de los cuadros del Museo del Prado y el Tesoro del Delfín para ser enviados a Valencia, en 1937.

Cuando el museo cerró sus puertas al público, la actividad de la Dirección del Museo y su Taller²⁶ de restauración para proteger y conservar la colección no

Protección de la capilla derecha del Altar Mayor para acoger el Tesoro Artístico Nacional. Iglesia del Patriarca, Valencia

25. Ángel Macarrón Serrano; Ana María Macarrón Miguel; Mauricio Macarrón Larrumbe, “Embalaje y transporte de las obras de arte durante la Guerra Civil Española”, en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., pp. 187-199.

26. Rafael Alonso Alonso, “La actuación del taller de restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil”, en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., pp. 165-185.



Protección del *Autorretrato* de Dürero para su traslado a Valencia

cesó. En el interior se clasificaron las pinturas, catalogadas por clase, sala, fila y lugar dentro de la fila. Los restauradores controlaron los almacenes, interviniendo en lo preciso, y elaboraron informes de obras concretas, intentando evitar que las obras saliesen del Museo y fueran sometidas a riesgos; incluso retardaban la localización de los cuadros o los sometían a tratamientos de restauración para evitar que las pinturas viajasen. Se tomaron especiales medidas con cuadros frágiles como los *cartones* para tapices de Goya o *Los borrachos*, *Las hileras* y el *Retrato ecuestre de Felipe IV* de Velázquez, lo que evitó daños en un accidente ocurrido durante su traslado. Otra labor importante fue la restauración de las pinturas dañadas que la Junta Delegada de Protección del Tesoro Artístico traía a los talleres: se guardaron centenares de obras de diferentes procedencias. No hay un inventario completo, únicamente la *Memoria* que escribió Sánchez Cantón, en la que refleja algunos trabajos importantes, entre ellos las obras maestras del Greco conformaron el caso más divulgado y politizado por la propaganda de La Junta de Madrid, que publicó el cuadernillo *Nuevo descubrimiento del Greco*.

La Junta de Incautación, que había procedido a salvar las colecciones de los museos en sótanos y subterráneos protegidos con puntales y sacos terreros apilados, extremó su labor en el Museo del Prado y solicitó asistencia en la protección de sus bienes, que sumaban también los procedentes del Patrimonio de la República, Museo de Ciencias Naturales y del Jardín Botánico.

Ya en la primavera de 1937, se crean la Junta Central del Tesoro Artístico (JCTA), dirigida por el pintor Timoteo Pérez Rubio, y las Juntas Delegadas provinciales. A lo largo de toda la guerra, la JCTA se encargó de dirigir las principales políticas de protección del patrimonio perteneciente al Estado, a los municipios y a particulares. Con el nombramiento de Juan Negrín como presidente del Gobierno, se reestructuró la Junta Central, nombrando presidente a Fernández Balbuena, junto a un equipo más especializado que permitió intensificar las tareas de clasificación; se inició el fichero fotográfico y se reorganizó la recogida y catalogación de archivos y bibliotecas: libros de inventario con ficheros técnicos que registraban características, estado de conservación e incidencias sufridas, incautación, propietarios y procedencias. Los depósitos llegaron a saturarse, y la carencia de medios hizo que la Junta no llegara a responsa-

bilizarse de la protección de los monumentos. Las enajenaciones y expolios dieron lugar al comercio ilegal, una red conectada a través de Francia con Italia, Inglaterra y Alemania; hasta el punto que el Ministerio de Asuntos Exteriores fue notificado a finales de 1938 de la insólita abundancia de antigüedades de origen español en Alemania. A este éxodo en avalancha se unían a los bienes que el Gobierno republicano puso en el extranjero con la finalidad de atender a refugiados.

Tras la crisis ministerial y la formación del segundo gobierno de Negrín en abril de 1938, hubo importantes consecuencias para la política cultural republicana, que concluyeron en delegar todo lo relacionado con el Patrimonio Histórico-Artístico del país en el Ministerio de Hacienda, que levantaba desconfianza en las Juntas. Se emitieron nuevas órdenes de envíos a Barcelona de pinturas del Prado, obras del Museo Arqueológico y fondos de El Escorial. La Junta Central de Barcelona y las actividades de la Junta de Madrid estaban fuertemente reglamentadas, y se organizaron los últimos traslados de Madrid con la guerra ya perdida.

A medida que el bando nacional avanzaba en la conquista de territorio, una de las funciones de sus agentes del SDPAN era localizar los depósitos constituidos por la Junta del Tesoro Artístico. Sin duda, los mayores fueron los de las tres capitales de la República durante la guerra: Madrid, Valencia y Barcelona. Mientras el patrimonio artístico catalán –que no había podido ser evacuado al extranjero por oposición del gobierno central– se custodiaba en los depósitos de la iglesia Sant Esteve de Olot, Mas Can Pol de Bescano, Mas Can Descalç de Darnius y Mas Can Perxés de Argullana –masías aisladas con pocas garantías de seguridad pero próximas a la frontera–; los bienes que acompañaron al Gobierno de la República se llevaron al Monasterio de Pedralbes y a sendas casas en Saint Hilari Salcalm y Viladrau. A finales de abril de 1938, el gobierno de la República y sus políticas de evacuación de la parte más importante del tesoro artístico condujeron las obras –tras dos años de éxodo– a tres depósitos situados cerca de los Pirineos: el castillo de Peralada albergó los cuadros del Prado, de El Escorial, del palacio de Liria y de la Academia de San Fernando; el Castillo de San Fernando en Figueras, las esculturas y tapices, documentos históricos, orfebrería, y algunos cuadros, abanicos, relojes y miniaturas; y el tercer depósito, en la mina de talco de La Vajol, reunió un tesoro en oro y joyas²⁷. Bajo la intensidad de los ataques aéreos franquistas, los finales de la Cataluña republicana fueron dramáticos; el año anterior, la Generalitat de Catalunya había logrado poner a salvo una parte del patrimonio al organizar en París una exposición de la colección de arte medieval catalán con obras que permanecerían en Francia hasta el final de la contienda.

Aumentaba la preocupación internacional –manifiesta en comunicados y cartas– por las destrucciones o la venta fraudulenta de obras españolas al extranjero, y a partir de enero de 1939 empieza a gestarse el *Comité International pour la Sauvegarde des Trésors d'Art Espagnols*, un organismo formado por directores y conservadores de los museos más destacados del mundo democrático, respaldados por la Sociedad de Naciones, lo que hizo posible su evacuación hasta Ginebra y el

27. Arturo Colorado Castellary, “El tesoro artístico y el fin de la guerra. De Cataluña a Ginebra”, en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., pp. 63-95.

posterior traspaso al nuevo Gobierno establecido en España en abril de 1939. La parte republicana recelaba de la intervención internacional y del traslado de obras al extranjero, considerando el principio de soberanía nacional sobre la propiedad y tutela del patrimonio artístico y la desconfianza hacia los gobiernos europeos, la Sociedad de Naciones y las políticas no-intervencionistas; actitud justificada por el festín clandestino de obras españolas en Europa y Estados Unidos a pesar de las protestas diplomáticas. La desconfianza se mantuvo hasta el final, impidiendo incluso que la Generalitat de Cataluña continuase evacuando su patrimonio hacia Francia o Estados Unidos. La dicotomía del gobierno de someter el tesoro artístico a un traslado permanente y negarse a su salida de España, respondía al mismo principio de mantener un control directo; sin embargo mantuvieron una especial atención a la opinión en el exterior, para desmentir la continua acusación franquista de la *barbarie roja*.

La documentación de la época atribuye a Josep María Sert –pintor muralista– la iniciativa del proceso que formaría el Comité Internacional, un organismo de carácter apolítico con objetivos estrictamente culturales que certificaría su desinterés y “buena fe”. El Comité Internacional reunió los fondos necesarios para sufragar los gastos y, una vez realizadas las gestiones para garantizar la neutralidad de la Sociedad de Naciones, se reunió en Figueras con el Gobierno republicano para ofrecer la única vía de salvamento posible, el transporte de las obras maestras del Prado al Palacio de la Sociedad de Naciones. Este convenio para trasladar las



El Comité Internacional para el Salvamento de las Obras de Arte en la Sociedad de Naciones de Ginebra, reallizando el inventario de las obras

obras a Ginebra se firmó el 3 de febrero de 1939 bajo el Acuerdo de Figueras, recogiendo como objetivos fundamentales evitar el embargo de obras en base a reivindicaciones por daños de guerra y establecer el principio de pertenencia del tesoro artístico al Gobierno de España, garantizando su devolución. Tras la firma, los camiones de la evacuación cruzaron la frontera francesa hacia los depósitos de Le Boulou y el Château d'Aubiry y, más tarde, los vagones partieron desde la estación de Ceret con destino a la sede de la Sociedad de Naciones, donde se depositaron las obras tras registrar en la aduana el total del cargamento: 1.868 bultos.

Cuando comenzó este largo periplo, el restaurador del Museo del Prado, Manuel de Arpe, fue la única persona que estuvo siempre junto a las obras; fue requerido a seguir a la expedición del Tesoro Artístico nacional para restaurar los desperfectos sufridos por el *Retrato del conde-duque de Olivares* de Velázquez, asistido por el forrador Tomás Pérez Alférez, que le acompañó durante los casi tres años que duró el éxodo, sufriendo las angustias, condiciones y percances del viaje. Con fecha 1 de agosto de 1949, escribió una memoria en la que cuenta esta epopeya. Escrita diez años después y en circunstancias políticas diferentes, muestra con un tono emotivo una visión parcial e imprecisa, pero significativa, de lo que aconteció. El relato de Arpe narra las circunstancias, con verdadera angustia, en

la precipitada evacuación de Valencia a Barcelona; explica cómo se pasaron a mano *Las meninas* por el puente de Tortosa porque no cabía el camión con la caja; y los momentos más difíciles en Peralada: “el asunto era apremiante porque, con toda reserva se me dijo que los cuadros de Goya, *La carga de los mamelucos* y *El tres de mayo* habían sufrido un choque [contra un balcón] en el transporte; que se habían roto y que yo sería el encargado de restaurarlos [para ser trasladadas a Francia] porque esto será destruido (...) Hacia la una de la madrugada se veían grandes incendios en Figueras (...), me dijeron que eran los polvorines que volaban, porque se oían grandes detonaciones”.



Traslado procesional de cuadros

Inventariar las obras evacuadas –primera tarea del nuevo Comité Internacional– se complicó con la llegada a Ginebra de los delegados del Gobierno de Franco, quien estuvo al tanto, en todo momento, del traslado. Josep María Sert y Eugeni d'Ors fueron enviados para negociar la repatriación de las obras que se encontraban bajo tutela del Gobierno suizo, con la intención de que retornasen lo antes posible, pero tanto la Sociedad de Naciones como el Comité querían celebrar en Ginebra la exposición, básicamente para sufragar los gastos. Por estos motivos, el listado de inventario con el estado de las obras –complicado por las fricciones y presiones– quedó inconcluso. La estrategia franquista para presionar la devolución se centró en la figura de Eugeni d'Ors, Jefe Nacional de Bellas Artes de Burgos, cargo con el que representaba a los museos españoles, poseedores de un tesoro artístico que había sido “arrebataado a Franco y sus aliados”.

En marzo las tropas nacionalistas entraban en Madrid y el 1 de abril se daba el último parte oficial en el que se comunicaba el final de la guerra. La Comisaría General contactó con la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, que entregó, junto a los depósitos, los ficheros, las actas y los informes de catalogación de 32.640 piezas. Del Museo del Prado se habían sacado 427 cuadros, quedando en el Depósito 1.701 de los fondos que lo constituían y cerca de 24.000 cuadros catalogados. Durante los meses siguientes, el SDPAN centró su actividad en tres ámbitos: continuar la labor de localización de depósitos y recuperación de objetos de arte, proceder a la ordenación, inventariado y catalogación para iniciar las devoluciones –que resultaría en extremo complicado– y, por último, colaborar con otros organismos oficiales en la recuperación de objetos del patrimonio artístico evacuados al extranjero por el Gobierno de la República y el Gobierno de la Generalitat durante la guerra.

El 31 de mayo se decretó orden sobre las devoluciones a particulares y entidades, pero la dificultad para identificar las propiedades hizo que se organizaran a lo largo del año “Exposiciones de Arte Recuperado” en diferentes ciudades, para que las obras pudieran ser demandadas. En caso de haber pruebas insuficientes o varios reclamantes, el objeto quedaba depositado por un periodo máximo de un año en el Servicio, que tras este plazo se desentendía de los objetos no reclamados, dividiéndolos en lotes que fueron entregados al Ministerio de Hacienda, a la iglesia

y a museos o centros oficiales. En el Palacio de Hielo se habían custodiado 13.200 piezas de arte sin indicación de procedencia, situación que fue empeorando conforme se descubrían nuevos depósitos –hasta que una orden del 29 de abril de 1943 suprimiera el Servicio de Recuperación Artística, disponiendo que los objetos restantes en los depósitos pasaran a disposición del Juzgado Gubernativo.

Mientras el Comité Internacional pretendía concluir la labor de inventariado con una gran muestra en París, Londres y Ginebra, el Gobierno de Burgos perseguía una asimilación institucional de la labor de protección patrimonial republicana y rechazaba manifestar cualquier gesto de gratitud hacia un organismo que consideraba colaborador de sus enemigos. Sin embargo, accedieron a realizar la exposición en Ginebra, a petición del presidente del Consejo de Estado, Adrien Lachenal, que se había mostrado defensor de los intereses franquistas; y elaboraron una campaña de desprestigio contra “los rojos y sus colaboradores”, acusándoles de haber querido vender en el extranjero las obras de arte, mostrándose así en Ginebra como los auténticos salvadores. Para Adrien Lachenal, fue una ocasión de promoción turística de Ginebra como capital de la cultura, y para el Gobierno de Franco supuso un acto de propaganda internacional con beneficios políticos para los nacionalistas, como una caja de resonancia del primer acto institucional del nuevo régimen en el exterior. Se separaron para la muestra 174 obras maestras del Museo del Prado y 21 tapices de los siglos XV y XVI procedentes del Palacio Real de Madrid, el resto se retornó a España. Poco después de la clausura, la Alemania nazi atacaba Polonia y dos días después Francia declaraba la guerra al III Reich; los hechos que se originaban complicaron el retorno de las obras a España.

La masiva destrucción que se produjo en España demostró la ineficacia de las disposiciones internacionales sobre protección de monumentos y obras de arte –recogidas en las Convenciones de La Haya de 1907²⁸– ante un nuevo concepto de guerra que expandía su campo de acción y objetivos militares. El estallido de la Guerra Civil, y las intensas reclamaciones de diversas instancias del mundo del arte y de los museos, habían planteado la posibilidad de colaborar con las autoridades españolas en la protección de su patrimonio. Sin embargo, Josep Renau no llega a afirmar en su testimonio que el Gobierno de la República solicitara esta intervención, pero atestigua que, como director general de Bellas Artes, no recibió ayuda ni recomendación internacional, y criticó la actitud “no intervencionista” exterior, que debería haber actuado de forma oficial al inicio de la guerra: los tratados internacionales no cuajarían hasta mucho más tarde, en la Convención de La Haya de 1954 impulsada por la UNESCO.

La guerra española constituyó un campo de ensayo de los nuevos métodos que se manejarían en la Segunda Guerra Mundial. La información sobre las medidas aplicadas para la defensa del patrimonio cultural, difundidas a través de las publicaciones y recomendaciones de la JCTA y de los informes enviados por Muguruza (SDPAN) a la revista *Mouseion*, aportaban soluciones prácticas, ilustradas con fotografías de los archivos de la Junta Delegada de Madrid, que influyeron sustan-

28. Rocío Bruquetas Galán, “La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional”, en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., pp. 201-219.

cialmente en las medidas que tomó Europa para la salvaguarda de sus monumentos y obras de arte desde el inicio del conflicto. La labor de protección de la Junta Delegada de Madrid está ampliamente documentada en el Fichero Fotográfico de la Junta, conservado en el IPCE. Posteriormente, se fue ampliando hasta incluir el trabajo realizado por la Junta Central en Valencia y Cataluña, y los avatares del Tesoro Artístico hasta la finalización de la contienda.

Tras la exposición en Ginebra, mientras en Europa se declaraba la guerra, el nuevo Gobierno de Burgos dirigía el retorno del Tesoro Artístico y su instalación en el Prado, reparados ya los daños del edificio, que no habían sido importantes. Los hermanos Macarrón, que entraron a trabajar en el Servicio de Recuperación (SERPAN), fueron enviados a Ginebra y París a embalar las piezas para su repatriación a España en tren, de Lyon a Hendaya e Irún, donde cambiaron los vagones y se cargó el convoy hacia la estación del Norte de Madrid, donde llegarían el 9 de septiembre de 1939. El Prado restituyó los huecos –ocupados por los cuadros de catedrales, iglesias y museos de provincias que habían sido protegidos en su interior– por las obras de Velázquez, Goya, Murillo, Tiziano y Rubens, entre otros. Todas habían llegado sin ningún problema.

El hecho tiene una gran repercusión propagandística, y la prensa reconoce que no falta una sola obra de las que salieron tres años antes, lo cual plantea una paradoja al ideario franquista, ¿cómo es posible que no se haya vendido una sola pieza de todo aquel Tesoro, cuando los cuadros han pasado tanto tiempo en manos destructoras, ladronas y enemigas de la cultura? ¿Es que se ha producido un milagro? No, no ha sido un milagro, hay una explicación que la prensa diaria se encarga de suministrar a los españoles: el soberbio patrimonio artístico de la patria es recobrado en Ginebra merced a la fina sagacidad del caudillo.

Alberto Porlan, *Las cajas españolas*.



EL SALVAMENTO DEL PATRIMONIO CATALÁN

En Cataluña, la rebelión militar el 17 de julio de 1936 contra el Gobierno republicano configuró un paisaje desalentador²⁹, la reacción de los grupos armados ante el levantamiento dirigió especial violencia sobre todo lo que la iglesia representaba. El historiador y arquitecto Josep María Gudiol –que protagonizó una activa labor en el salvamento del patrimonio artístico– describió en sus escritos las negras humaredas que podían verse desde la montaña cercana a Barcelona.

La labor de la sociedad civil fue primordial en las semanas posteriores al alzamiento, frente a la falta de operatividad del gobierno, se salvaron conjuntos de incalculable valor artístico. A medida que la situación se fue estabilizando, el gobierno empezó a tomar rienda, aplicando medidas concretas para la incautación de edificios y colecciones privadas y organizando servicios de salvaguarda que se mantendrían hasta el final de la guerra. Las primeras reacciones para proteger el patrimonio fueron bajo el liderazgo de Ventura Gassol i Rovira, organizando Patrullas de Control para recuperar los bienes que habían sido incautados hasta el momento. Su medida de mayor calado fue la reorganización administrativa para dar respuesta rápida a la situación de peligro, ya que de poco servían en ese momento la implantación de decretos; buscaron otros medios para dirigirse masivamente al pueblo catalán, y usaron uno de los más poderosos del momento: la radio. La Generalitat informó de que ponía bajo control todo el patrimonio eclesiástico, rogando que fuera respetado. A finales de julio se promulgó el primer decreto, que exigía formar comités en las localidades, presididos por los alcaldes, con la ayuda de las Milicias ciudadanas, que debían asegurar y velar por la conservación de edificios públicos y de los objetos patrimonio del pueblo.

A la Constitución de la II República y a la *Ley de Conservación del Patrimonio Histórico, Artístico y Científico de Cataluña* de 1934, se sumó un nuevo decreto que oficializaba la incautación de todos los materiales de interés pedagógico, científico, artístico, histórico, arqueológico, bibliográfico y documental que estuvieran en edificios o locales de instituciones públicas del territorio catalán que pudieran estar en peligro; también se envió una circular de Ventura Gassol –Consejero de Cultura– ordenando a los ayuntamientos de localidades con rico patrimonio que lo incautasen en nombre de la Generalitat y remitieran inventarios detallados que incluyeran el estado de conservación de las obras. A partir de aquel momento, los comités podía incautar y custodiar objetos de valor, para que los delegados de la Generalitat los peritasen y determinaran su destino; pero la avalancha de demandas obligó a la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Científico a notificar nuevas instrucciones para la preservación del patrimonio y a organizar depósitos para efectuar una labor efectiva. El proceso para aceptar objetos incautados era muy exhaustivo, a la recepción se expedía un doble recibo que acreditaba el acto, con una copia a favor del depositario y otra para el archivo del organismo oficial.

Diferentes dependencias del Palacio Nacional de Montjuïc se convirtieron

29. Santos M. Mateos Rusillo, “De las llamas revolucionarias a la oscuridad de los almacenes. El salvamento del patrimonio artístico catalán (1936-39)”, en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Congreso Internacional*. Universidad Complutense de Madrid - Servicio de Publicaciones, Madrid, 2010, pp. 61-83.



Protección contra los bombardeos con sacos de tierra y colchones



Entrada de las piezas incautadas en el Palau Nacional

en almacenes improvisados en los que depositar un importante conjunto de colecciones de propiedad particular que fueron incautadas, como la Güell, Cambó, Muntadas, Amatller, Rocamora, Mateu, Mansana, Espona, Macaya o Roviralta –entre las más significativas. La Consejería de Cultura dictó decretos exclusivos en algún caso, debido a que organizaciones como el Partido Comunista o la CNT-FAI ya habían incautado las obras, como fue la colección de esculturas de Joan Antoni Güell y la de pintura de Francesc Cambó, que engrosarían los fondos del Museo de Arte de Cataluña. Los organismos debieron reorganizarse para resistir el ingente y laborioso proceso de inventariado de los objetos llegados, que eran clasificados y enviados a otros depósitos bajo la dirección del arquitecto Josep Maria Gudiol desde la Casa de los Canónigos, nueva sede del Servicio del Patrimonio Histórico, Artístico y Científico de Cataluña, estructurado en cinco grandes secciones responsables de las áreas patrimoniales: Bibliotecas, Archivos Documentales, Museos, Monumentos y Excavaciones.

Para gestionar la salvaguarda de forma más eficaz, el 30 de julio se disolvía por decreto la Junta de Museos de Barcelona, creándose la Comisaría General de Museos de Cataluña que, extendida por todo el territorio catalán, asumiría todas las funciones sobre museos y arqueología, asegurándose de que los objetos de arte apropiados por la Generalitat pasasen a formar parte del patrimonio del pueblo de Cataluña. El alud de piezas que llegaron fruto de las incautaciones, desbordarían las instalaciones del Palacio Nacional de Montjuïc, por lo que se implementó la recién creada Comisaría con dos nuevos edificios incautados, el antiguo Convento de Santa Clara y el Monasterio de Pedralbes, que se destinarían a tareas de inventariado y almacenamiento.

En una circular, Pere Coromines –en ese momento Comisario General de Museos– reconocía las limitaciones de Barcelona ante el ingente trabajo y dificultades, solicitando ayuda al Gobierno. Aunque el papel de los voluntarios continuó siendo esencial, se anularon las Delegaciones para evitar confusiones por la variedad de iniciativas, de modo que los ciudadanos dejaron de poder incautar directamente y ahora debían notificarlo al Servicio de Patrimonio, cuyos delega-



Casa Solà-Morales, sede provisional de la Comisaría General de Museos en Olot



Taller de restauración de la Comisaría de Museos



Archivo y biblioteca de la Comisaría de Museos

dos dictaminarían su incautación y traslado, lo que aumentó la burocratización y centralización en la Comisaría General de Museos, menguando la efectividad en las localidades, mientras el saqueo y los incendios continuaban por toda la geografía catalana.

Debido al peligro que corrían las colecciones en los depósitos de la capital, el Director General de Museos de Arte de Barcelona y jefe de la Sección de Museos de la Generalitat de Cataluña, Joaquín Folch i Torres, propuso trasladar una selección de piezas depositadas en el Museo de Arte de Catalunya a la iglesia de San Esteban de Olot, donde se llegaron a almacenar más de un millón de objetos. Hasta el momento, finales de 1936, esta ciudad de Girona era una localidad tranquila. Sin embargo, al año siguiente, el avance del conflicto bélico la convertiría en potencial objetivo militar, motivo por el que, a principios de 1938, se procedería al traslado de una selección de piezas depositadas en Olot hacia un conjunto de masías dispersas en localidades fronterizas con Francia: Can Figuerols de Selva, Mas Perxés de Agullana, Can Pol de Bescanó y Mas Descals de Darnius. Carles Pi Sunyer, último consejero de Cultura, describió en sus memorias estos depósitos que acogieron una importante parte del patrimonio catalán a petición de Joaquim Folch i Torres, preocupado por las industrias bélicas que se instalaban en la capital de la Garrotxa. Su proposición, como ya sucedió anteriormente, tampoco era compartida por los principales actores del salvamento, como Josep Maria Gudiol, que lo tildaría de “locura”.

Pero este no sería el último traslado. En enero de 1939, el gobierno de Juan Negrín decidiría unilateralmente expatriarlas a Ginebra –aun con la negativa del gobierno autónomo– junto con el conjunto de piezas del tesoro Artístico español que acompañaban al último gobierno de la República. La expatriación de las colecciones catalanas de sus últimos depósitos –situados en Figueras, Peralada y la Vajol– fue parcial, consecuencia del avance de las tropas rebeldes que dejó a medio cumplir las disposiciones del Gobierno de la República. La precipitada decisión hizo que salieran hacia Ginebra, sin documentación y precariamente protegidas, un total de 434 cajas con objetos, 80 piezas artísticas y esculturas, y 456 cuadros embalados o no.



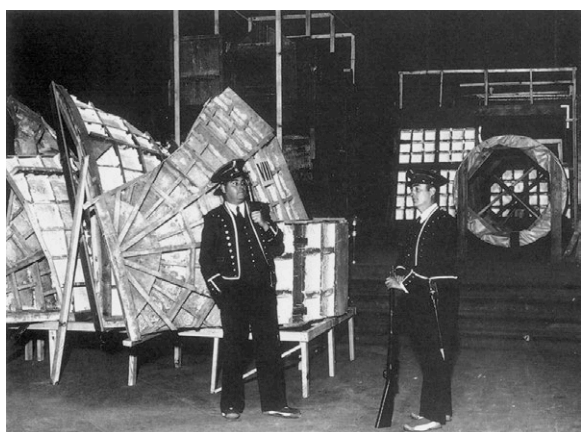
Traslado de las pinturas del
Museo de Arte de Cataluña
a Olot



Depósito de las obras de
arte en la Iglesia de Sant
Esteve de Olot



Guardas de la Comisaría
de Museos delante de la
puerta de la Iglesia de Sant
Esteve en Olot



Interior de la Iglesia de Sant
Esteve, custodiada por los
mossos d'esquadra



Servicio permanente de
bomberos en el depósito
de Olot.

Cuando el fin de la guerra y la victoria de los nacionales era evidente, la total divergencia de ambos gobiernos se invirtió; el Gobierno de la República siempre había sido contrario a la salida de España del patrimonio, mientras que el catalán sí que lo consideró una solución en momentos concretos. Sin embargo, se intercambiaron los planteamientos: el gobierno catalán pensó que entonces eran más seguros los depósitos, mientras que el central decidió la expatriación a Suiza. Independientemente de las disputas, las últimas disposiciones llevaron fuera de peligro las obras más importantes del patrimonio nacional en los momentos más dramáticos que marcaron el final de la guerra. Aunque para sus protagonistas fue un acto patriótico por la salvaguarda del legado español y catalán, tuvo una lectura antagónica para sus oponentes, que mantuvieron siempre que los motivos eran otros: cuando el comisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Pedro Muguruza, tomaba posesión de todo aquel patrimonio, el periódico *La Vanguardia* del 19 de Septiembre de 1939 publicaba “Desde el domingo por la mañana se hallan ya en Barcelona las riquezas de nuestros museos e iglesias robadas por los rojo-separatistas”.

Las negociaciones del Gobierno de Burgos con los representantes del gobierno francés para la repatriación del patrimonio, fueron dirigidas por el Jefe Nacional de Bellas Artes, Eugeni d’Ors, quien tomó posesión oficial de todo el material en manos de George Huysmam, Director General de Bellas Artes francés. Folch i Torres quedó delegado a un papel secundario, se le encomendó hacerse cargo de la vigilancia del patrimonio y de que las gestiones garantizaran su retorno a Cataluña. Irónicamente, y demostrando que las acusaciones de *La Vanguardia* eran falsas y malintencionadas, las disputas personales del egocéntrico Jefe Nacional de Bellas Artes con Pedro Muguruza, y con el representante de la embajada española en Francia, Josep Maria Sert, hicieron que todo se ralentizase hasta septiembre de 1939.

El resto de piezas artísticas almacenadas en diferentes emplazamientos acabarían siendo entregadas a los nuevos responsables, que en teoría y por medio del SDPAN, las iría devolviendo a sus legítimos propietarios. En la mayoría de depósitos, todo estaba correctamente inventariado, excepto las piezas que habían llegado fuera del sistema previsto, que estaban sin catalogar, lo que dificultaría su posterior devolución.

No todo permaneció escondido durante esos tres años, una porción muy selecta del patrimonio artístico catalán protagonizó una de las acciones más espectaculares de la política de protección del gobierno catalán, que organizó una exposición en París con estas representativas obras, única ocasión de verlas durante la guerra. La idea partió de Ventura Gassol quien, con ayuda de Pere Bosch i Gimpera, logró que los responsables de los museos nacionales de Francia respaldaran el proyecto. El interés del pueblo catalán y el entusiasmo de los técnicos franceses chocaba con un escollo difícil de roer: la tajante negativa de gobierno central. Aun con la negativa del Consejo de Ministros de la República presidida por

Manuel Azaña, no desistieron hasta lograrlo. Se nombró una comisión ejecutiva en París, presidida por el ex consejero de Cultura Ventura Gassol y formada por prestigiosos artistas muy ligados a la cultura catalana, como Pablo Picasso, Pau Casals o Josep Lluís Sert. Entre marzo y mayo de 1937 se expondría *L'Art Catalan du Xe au XVe siècle*, en Jeu de Paume des Tulleries. El gran éxito de la muestra motivó a organizar una nueva versión ampliada en el castillo Maissons-Laffitte, que se extendió de junio a noviembre de 1937. La muestra pretendía dos objetivos, uno cultural y otro político-propagandístico; el cultural perseguía trasladar a lugar seguro una parte principal del patrimonio artístico catalán, alejándolo de los peligros del conflicto bélico, y dando a conocer sus singulares colecciones. Por lo que respecta al político, se conseguía dar información de la labor de salvaguarda emprendida por el gobierno catalán desde los inicios de la guerra, a la vez que se hacía un acto de afirmación nacional, representado intencionadamente en el período artístico escogido: del arte prerrománico al gótico, pasando por el románico, periodo dorado del arte catalán. La Comisaría de Propaganda trabajó intensamente con la Comisaría General de Museos con la intención de difundir la labor de la Generalitat en la defensa de su patrimonio cultural en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, aprovechando el espacio expositivo dedicado a Cataluña dentro del pabellón español.



Exposición en el Jeu de Paume de París

Llegada a Barcelona de las obras de *L'Art Catalan du Xe au XVe siècle*



ARTE PERDIDO: BUSCAR EN LOS ARCHIVOS DE LA GUERRA CIVIL

LA FOTOTECA Y ARCHIVO DEL IPCE

El Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), ubicado en el barrio de Moncloa de Madrid, alberga la documentación de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y de otros organismos dedicados a la protección del patrimonio durante la Guerra Civil, en especial, la de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico³⁰.

Los primeros Catálogos Monumentales datan de inicios del siglo XX, la Junta de Iconografía Nacional encargó a fotógrafos profesionales la toma de imágenes para su archivo fotográfico. Madrid contaba con diferentes establecimientos especializados que trabajaron ya para esta Junta: la *Antigua Casa Laurent*, la firma *Hauser y Menet* y Mariano Moreno, que había comenzado a crear en 1893 el *Archivo de Arte Español*, reproduciendo obras de arte y monumentos, labor que continuaría su hijo Vicente entre 1923 y 1954, hasta acumular más de 60.000 negativos. Este interés por incorporar el componente fotográfico a la documentación artística, crecería con la proclamación de la II República y la creación del *Fichero de Arte Antiguo* del Centro de Estudios Históricos. Museos e instituciones de titularidad pública comenzaron a añadir fotografías de las obras a sus inventarios, entre los pioneros estuvo el Palacio Real, cuya *Relación de Inventarios Fotográficos pertenecientes a los Palacios de Patrimonio* está acabada en noviembre de 1931. El Museo del Prado creó una fórmula de concesión de permisos de reproducción para los estudios encargados de fotografiar sus fondos: Ruiz Vernacci, de la Casa Laurent, y Hauser y Menet vendían sus imágenes al público en el Servicio Fotográfico del Museo.

Iniciada la guerra, la Junta Delegada de Protección, Incautación y Salvamento del Tesoro Artístico incluyó entre sus prioridades la catalogación de bienes, como un complemento indispensable para su salvaguarda, y empezó a inventariar

30. Socorro Prous Zaragoza, "Fuentes documentales sobre el tesoro artístico durante la Guerra Civil en el Instituto del Patrimonio Cultural de España", en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., pp. 221-241.



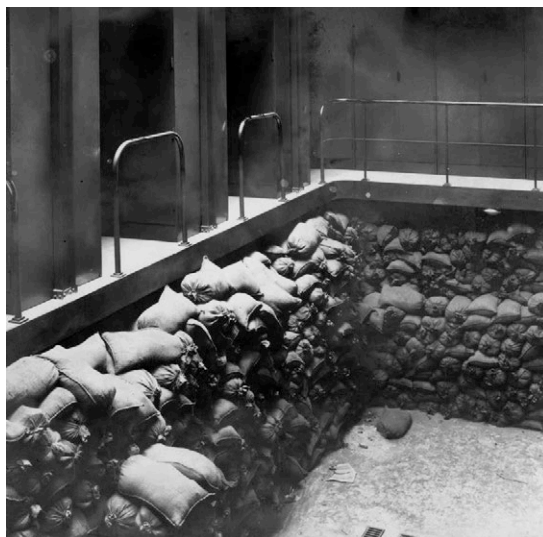
Traslado del Goya de San Francisco el Grande



Descarga de una talla en un depósito de la Junta



Preparación del cargamento con obras



Protección de una de las salas de la Biblioteca Nacional



Nave central de San Francisco el Grande con los objetos guardados por la Junta, Madrid



Depósito de pinturas incautadas

todos los objetos que llegaban a los depósitos habilitados. Los técnicos anotaban las características de los objetos de valor artístico de los edificios que inspeccionaban mediante los *Partes de Trabajo* y los *Partes de Visita*, en los que también se inscribía “Recogido”, a lápiz rojo, cuando se transportaban a los depósitos; una F en lápiz rojo indicaba que la ficha estaba asociada a una o varias imágenes del *Fichero fotográfico* de la Junta. Así se elaboró un *Fichero de Visitas* con todos los partes, y un *Fichero de Locales Precintados o Protegidos*, que eran aquellos lo suficientemente seguros como para dejar dentro las obras. Se conservan, en relación cronológica, los dosieres de las provincias de Madrid, Guadalajara, Toledo, Cuenca, Ciudad Real y Jaén, junto con los informes técnicos denominados *Acta de Incautación* y los *Libros Registro* que contienen los *Inventarios de Pintura*, *Inventarios de Objetos* e *Inventarios de Muebles*. También se conserva numerosa correspondencia de las solicitudes y *Actas de Entrega* a la Junta Central del Tesoro Artístico, y de las obras enviadas a Valencia procedentes de diferentes museos y palacios de Madrid, como las del depósito del Museo de Arte Moderno y las del Museo del Prado, ya que se realizó un *Fichero de Obras Seleccionadas* para el traslado a Barcelona y con él, en 1938, los legajos del *Documento presentado por la Junta Saliente a la Entrante*.

Después del traslado del Gobierno a Valencia, la Junta se plantea la formación del *Fichero fotográfico*³¹, archivo que testimonió las tareas que se acometieron. Al objetivo inicial de crear un fichero de imágenes de obras de arte, pronto se añade el de registrar fotográficamente las actividades de salvaguarda y los efectos de la guerra sobre los bienes; enlazando esta temática con el género de reportaje, es un antecedente de lo que hoy se denominan procesos de intervención sobre los bienes patrimoniales: fases de restauración, desmontaje de retablos, estados de conservación y traslados, entre otros. En Madrid y Región Centro, el *Fichero fotográfico* llegó a contar con cerca de 3.000 imágenes, tomadas entre enero de 1937 y diciembre de 1938, y clasificadas en dos grupos: *Bienes Muebles* recopilaba las fotografías de obras relevantes –propiedad del Estado, particulares y centros eclesiásticos– incautadas por la Junta; y la sección *Arquitectura y Varios* agrupaba las imágenes de las diversas actividades de la Junta de Madrid, como traslados, depósitos o protección de inmuebles, y fueron realizadas mayoritariamente con los medios de la Junta, ya fuera asignando cámaras fotográficas a los técnicos o usando los laboratorios y servicios profesionales propios, como los de Aurelio Pérez Rioja, fotógrafo del Museo Arqueológico. De él nos han quedado tomas dispares, como los bombardeos sobre la Biblioteca Nacional y monasterio de las Descalzas Reales, las cámaras del Banco de España, y obras reclamadas con destino a Valencia, como *La familia de Carlos IV* de Goya.

Vicente Moreno y la casa Hauser y Menet realizaron la mayor parte de fotografías del Fichero de Bienes Muebles, que contenía 1.600 fotografías clasificadas en las secciones de *Pintura*, *Objetos*, *Muebles*, *Documentos* y *Libros*, y *Carpetas Especiales*; estas últimas contienen particularidades como, por ejemplo, las fases de restauración. De las casi 500 reproducciones de Hauser y Menet, casi todas

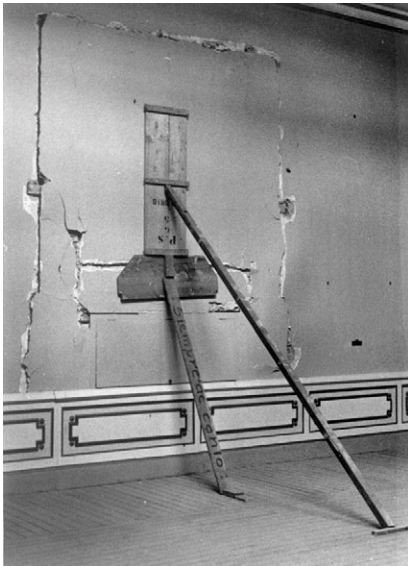
31. Isabel Argerich Fernández, “El fichero fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores”, en Isabel Argerich; Judit Ara (eds.), *Arte protegido*, op. cit., pp. 125-145.

eran de cuadros. Algunas de estas obras actualmente desaparecidas, aumenta el interés de estas imágenes. La casa Hauser fotografió otras obras depositadas en el Prado que procedían de diferentes museos y palacios nacionales, como las trasladadas desde El Escorial; entre las *Carpetas Especiales* destacan sus tomas de las intervenciones en los maltrechos *Grecos de Illescas* tras su salida del depósito en el Banco de España. Con estas fotografías, las placas de Moreno de estas pinturas en su emplazamiento original –Hospital de la Caridad de Illescas (Toledo)– y otras fotografías de varios *Grecos* también incautados, la Junta de Madrid ilustró el folleto *Nuevos descubrimientos del Greco*. Moreno contaba también con numerosas fotografías de obras de El Greco, que se usaron en la publicación *Les oeuvres du Greco en Espagne*. El trabajo de Moreno para el Fichero de Bienes Muebles se centró en fotografiar cerca de novecientas obras custodiadas por la Junta en el Museo del Prado y otros edificios; también registró bienes procedentes de instituciones eclesiásticas de Madrid, entre las que destacan por el número de imágenes el palacio Episcopal, Descalzas y San Jerónimo. Las fotos de Moreno de iglesias bombardeadas o incendiadas en los primeros días de la guerra, también se encuentran entre el Fichero *Arquitectura y Varios*, que comprende cerca de mil tomas de iglesias derruidas y de tareas de embalaje y transporte.

Finalizada la guerra, el Servicio de Recuperación –dependiente de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional– se hizo cargo de los depósitos y utilizó la documentación del bando republicano para el desarrollo de las devoluciones de obras incautadas, redactando un *Inventario de ficheros, libros, carpetas y demás material que utilizó la Extinguida Junta del Tesoro Artístico de Madrid*. Tras los primeros años, la información de la Junta y la existente en los locales de la Caja General de Reparaciones, CNT, Servicio de Defensa Nacional y Junta Central del Tesoro Artístico, fue almacenada en cajas; y entre los fondos de la Comisaría General quedaron las *Actas de Devolución* que emitía el Servicio de Recuperación en los depósitos, en los que restaron grandes cantidades de objetos de los que no llegó a tramitarse su devolución. Las cajas pasaron, en 1961, a los locales del recién creado Servicio de Información Artística y, tras varios traslados, se incorporaron en 1985 a los fondos del ahora denominado Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), heredero de la Junta del Tesoro Artístico. Gracias a las *Memorias* redactadas por las Juntas Delegadas de 1937 a 1938, que recogen el contenido completo del Archivo en sus primeros años de creación, podemos saber que el IPCE posee casi toda la documentación de la época y gran parte de las copias del *Fichero fotográfico* de la Junta.

Nuestro interés en el IPCE era doble, nos interesaba revisar en el archivo toda la documentación referente a las obras del Prado, especialmente de aquellas que no habían seguido al gobierno o que habían sido depositadas en otros edificios antes de la guerra, ya que el museo tiene ampliamente documentado el periplo de las obras evacuadas, que se puede consultar en su archivo. Por otro lado, la Fototeca nos brindaba la oportunidad de encontrar los registros fotográficos de

posibles obras perdidas y de las salas y depósitos del Prado a principios de siglo, así como de la labor de salvaguarda durante la guerra, ya que contiene no solo el *Fichero fotográfico* de la Junta, sino también otros fondos importantes para el proyecto: el archivo Arbaiza, que recoge en sus 40.000 imágenes todas las obras de arte y objetos incautados durante la guerra; el Archivo Moreno, que en su tiempo era denominado *Archivo de Arte Español*, sus más de 60.000 negativos reproducen obras de arte de buena parte del territorio español y especialmente Madrid; y el Archivo Vaamonde, cuyas fotografías –como su reportaje con la conocida imagen de una de las bombas incendiarias caída en las cubiertas del Museo del Prado– se remontan a los primeros meses de guerra, y preceden la creación del Fichero –José Lino Vaamonde desempeñó diferentes cargos para la protección del Tesoro Artístico, entre ellos arquitecto conservador del museo, se encargó de la seguridad, habilitación de depósitos y la recepción de las obras maestras que serían trasladadas; de ahí la importancia de este fondo.



Efectos del bombardeo en la Sala Italiana, Sala Velázquez y Sala de Italianos del s. XVII, Museo del Prado

Una vez fotografiados los fondos del archivo referentes al Museo del Prado y los museos de Barcelona, contactamos con la conservadora de la Fototeca, Isabel Argerich Fernández, a quien conocíamos a través de sus publicaciones. No fuimos explícitas con el motivo de nuestra investigación, justificando de modo impreciso que queríamos consultar en las bases de datos la documentación sobre los efectos de la Guerra Civil y la destrucción del patrimonio, concretamente los fondos de pintura de titularidad pública. Nos respondió que debíamos precisar más –ya que la solicitud era demasiado amplia– y que no podíamos acceder libremente a sus bancos de información. Finalmente, conseguimos que nos dejara ojear unos dosieres impresos –a modo de hojas de contactos– de algunas de las colecciones, lo que nos sirvió para localizar algunos de los fondos del archivo que necesitaríamos más tarde; también pudimos acceder a los álbumes de varios artistas que, en ese momento, tenían obras presuntamente desaparecidas. Aunque este primer intento

no rindió demasiado, más tarde volvimos a contactarla con toda la información al respecto de diversas obras concretas y, tras enviarle las referencias por escrito, comprobó la existencia o no de fotos de las pinturas en la Fototeca de Información Artística y en otros archivos a los que reenvió los datos. Aunque sí que conseguimos algunas de las ansiadas imágenes, finalmente éstas no fueron las obras seleccionadas, pero su trabajo nos ayudó a descartar.

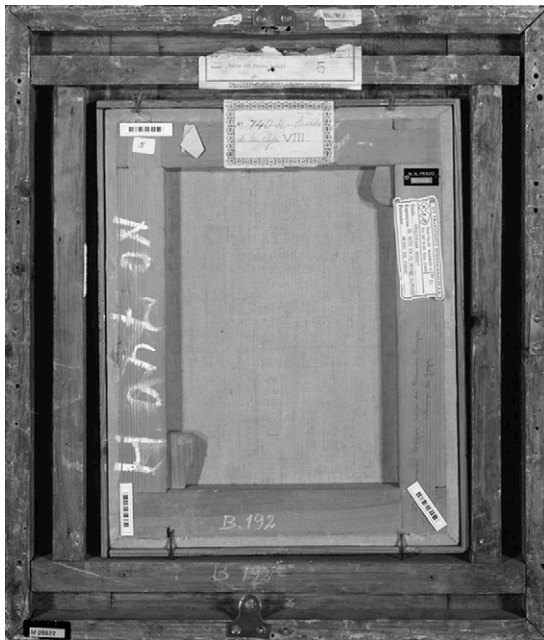
EL ARCHIVO DEL MUSEO DEL PRADO

El primer fondo documental al que nos dirigimos en Madrid, y al que dedicamos mayor tiempo, fue el Archivo del Museo del Prado, situado en el Centro de Estudios Casón del Buen Retiro. Está constituido por un conjunto de unas 3.500 cajas, que conservan la documentación producida por los distintos departamentos de la institución desde sus orígenes, en el primer tercio del siglo XIX, hasta nuestros días. Consultamos in situ la lista de expedientes y solicitamos todas las cajas que abarcaban el periodo de la Guerra Civil.

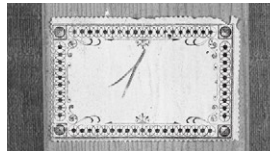
El primer día, la persona encargada del Archivo nos dijo que no existía ninguna publicación que explícitamente reuniera información sobre los bienes del Prado destruidos o desaparecidos durante la Guerra Civil, de modo que el inicio nuestra metodología de búsqueda fue bastante dilatada –“camicace” en cierto sentido. A parte de tomar fotografías de todo el material para poder consultar la información nuevamente, listamos las referencias de las obras de la base de datos, marcando las numeraciones que faltaban: las cifras debían ser correlativas, de modo que supusimos que los números ausentes corresponderían con obras desaparecidas. Aunque no íbamos del todo desencaminadas, la labor de contrastar las numeraciones “ausentes” con los registros actuales fue ingente; y solo podía realizarse en los ordenadores de la Sala de Lectura, pues el inventario del Prado no es accesible de otro modo. A parte debimos tener en cuenta los cambios de criterio de catalogación a lo largo del tiempo, el hecho de que las categorías de dibujo y pintura no estuvieran separadas al inicio del registro, suponía un cambio en la correlación de las cifras y, por tanto, nos obligaba a gestionar diversas numeraciones.

Después de socavar en las cajas del Archivo del Prado, almacenamos información de todos los autores sobre los que teníamos algún indicio, y que abarcaban más de una veintena: Bayeu, Goya, Greco, Murillo, Ribera, Velázquez, Zurbarán, entre los más relevantes; fuimos complementando la información y descripciones de las obras a partir de los catálogos descriptivos e históricos publicados a partir de 1854, de Pedro Madrazo, Gregorio Cruzada Villaamil –directores del museo durante varias décadas– hasta el catálogo posterior a la guerra, realizado por Sánchez Cantón en 1945. Por otro lado, recopilamos imágenes sobre las traseras de las pinturas, detalles de las marcas de numeración y etiquetas; signos que se van acumulando en el

anverso y reverso de las pinturas, detalles de los traslados, restauraciones, variaciones en las nomenclaturas de catalogación; todo el cúmulo de huellas que el tiempo va inscribiendo en los lienzos, y que en su momento deberíamos simular.



Trasera de Feliciano Bayeu, hija del pintor, de F. Bayeu, una de las obras del Prado que acompañaron al gobierno de la República



Etiquetas y marcas de cuadros del Museo del Prado



A pesar de la cantidad de autores listados, no teníamos confirmaciones sobre la suerte o paradero de las obras, pero ya habíamos descubierto la existencia de un inventario interno de obras desaparecidas, que no estaba accesible a los investigadores, solo a los trabajadores del museo. No fue hasta el último día en el Archivo del Prado, después de trajar tanta información, cuando chequeamos en la Biblioteca el *Inventario General de Pinturas*; los tres volúmenes, publicados a principios de los años noventa, ya recogían en las fichas de las obras su ubicación o paradero. De haberlos consultado al inicio, hubiésemos operado de otra manera –menos impulsiva y más ordenada. En los registros pudimos contrastar las pinturas que ya habíamos localizado, y sumar un importante volumen de obras destruidas o desaparecidas durante la guerra; de todas ellas compilamos los datos, una breve descripción – ya que en su mayoría no contenían fotografía– y el lugar en que se hallaban depositadas antes de su desaparición.

LAS DOS MARIANAS

Extraña manera de aplicar, al pie de la letra, pero dándole la vuelta, el consejo que el viejo Pacheco dio, al parecer, a su alumno cuando éste trabajaba en el estudio de Sevilla: “La imagen debe salir del cuadro”.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 18.

Una vez dominada la representación del natural –la aparente inmediatez y la claridad de lo cotidiano y lo visible–, Velázquez nos descubre otras funciones de

la vista; que la representación es complejidad y multiplicidad, tanto próxima como complica la comprensión de todo. La realidad está en el exterior del cuadro y es de una invisibilidad profunda, así señala Foucault la definición del espacio que muestra el pintor, en el que “la representación puede darse como pura representación”. El rey Felipe IV debió ver la excepcionalidad del pintor, y no autorizó a ningún otro para retratarlo a él ³² y a toda su corte palaciega y familiar; retrató toda la vida del monarca, a sus dos esposas y su fecunda descendencia. Pero no era la extensa producción de pintura de corte de Velázquez en la que nos habíamos fijado –a excepción de *Las Meninas*–, siempre nos interesaron más los atrayentes enigmas con los que exploró otros motivos; quizás por esto, durante un corto plazo de tiempo, la conjetura de una obra perdida de Velázquez nos confundió al punto de no pensar en lo más obvio: demasiado pronto y fortuito para ser verdad.

La Caja 991 Expediente 1 Legajo 11234 contenía la “Relación por autores de todos los cuadros que han salido de este Museo. Durante los años 1936, 1937, 1938, y 1939”. Tras leer con detalle el listado, unos de los datos que nos llamó la atención fue dos salidas de obras de Velázquez: los registros 1190 –*Doña Mariana de Austria*– y 1191 –*Doña Mariana de Austria*– que, en un lapsus temporal, fueron aumentando nuestra intriga. En la Caja 1343 Expediente 3 encontramos las “Fichas de los cuadros que salieron del museo entre el 5 de noviembre de 1936 y el 28 de marzo de 1939”. De un total de 425 pinturas, nos fijamos en la Ficha 1190, en la que hay escrito a mano: “Velázquez. Doña Mariana de Austria. Véase la ficha del nº 1191” y, en un último renglón mecanografiado, “Entró en el Prado el día 14 de mayo de 1939”. Ficha 1191, escrita a mano: “Velázquez. Doña Mariana de Austria. Orden de 5 de noviembre de 1936. Aunque en la orden no se daba el número, indudablemente el que se pedía en ella era el ejemplar más bello, colgado en la gran sala; pero, se envió el nº 1190 que fue entregado el día. El recurso no salió más que por corto tiempo, pues aunque pedido de nuevo el nº 1190 –por equivocación– en 19 de noviembre y demostrado en el informe del 3 de diciembre que ya se había hecho entrega de la pintura, se pidió, sin señalar número, el 20 de febrero de 1937 y fue forzoso entregarlo el 30 de marzo del mismo año a R. Fdez. Balbuera de la Junta de I.P y S. Del T.A.”. Esta segunda ficha, nº 1191, no tenía escrita ni mecanografiada la fecha de retorno al Museo.

Al principio no entendíamos lo que sucedía con las dos Marianas de Velázquez, así que comprobamos la lista de obras devueltas, Caja 277 Expediente 2 “Relación de cajas que se embalan en Ginebra” con un listado sintético de las obras, donde solo aparecía una Mariana, la obra con referencia 1191. Con el entusiasmo en aumento, verificamos en la base de datos del Archivo las referencias de las obras de Velázquez en el Prado, y seguía sin constar la Mariana nº 1190. Aunque sabíamos de las diversas versiones de este retrato, además de las variaciones de medio cuerpo y tres cuartos que hicieron de este modelo de representación la imagen oficial de



Velázquez, *Doña Mariana de Austria*, registro del Museo del Prado nº 1191

32. Alfonso E. Pérez Sánchez, “Velázquez y su arte”, en Antonio Domínguez Ortiz; Alfonso E. Pérez Sánchez; Julián Gallego, *Velázquez*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.



Velázquez, *Doña Mariana de Austria*, registro del Museo del Prado nº 1190. Actualmente Velázquez y taller, Museo del Louvre

la reina, todas las versiones comparten rasgos estilísticos comunes: el brazo sobre el sillón, el pañuelo y el reloj al fondo. Para discernir en la iteración, solo hay que fijarse en los niveles de detalle que son desiguales en las distintas copias; esta repetición “hay que ponerla en relación con la realidad de un artista que en esos años se mostraba un tanto renuente y que desde hacía tres décadas estaba acostumbrado a resolver en términos de *taller* buena parte de sus obligaciones como retratista cortesano”³³. Esto explica que la mayor parte de retratos de Mariana –y de Felipe IV– tengan un carácter seriado. El retrato de Doña Mariana de Austria, de la última década del pintor, empareja con dimensiones idénticas el retrato de *Felipe IV, armado, con un león a los pies*, que quedó inacabado³⁴ –el león del fondo aparece poco más que esbozado. Diversos autores consideran como réplica a la Mariana nº 1190 que, como el retrato del rey, muestra una ejecución más pobre, estimando ambas pinturas ciertamente no ejecutadas por Velázquez.

La mayoría de autores recientes afirman que uno de esos retratos es original de Velázquez y el otro copia, probablemente de Mazo; aunque hubo discordia entre los expertos clásicos, que no siempre concordaron al determinar “cuál es la copia y cuál el original”³⁵. Pastorba afirmaba que para Sánchez Cantón ambos eran originales, aunque a juicio de Beruete “el otro” –refiriéndose a la Mariana nº 1190– es repetición hecha también por Velázquez, y tiene “menos brío y espontaneidad”; aunque Madrazo y Justi preferían esta “copia”. Beroqui, que fue secretario del Prado, escribía: “Comparad detenidamente los dos cuadros, y veréis como en aquél (...) se encoge la figura, se *achaparra*; es menos elegante; se le acortan los brazos; se le sube el hombro izquierdo” y, expandiéndose en su afeamiento, remataba: “el número 1191, es el original; aquel, el número 1190, una copia. Con menos motivos se han eliminado otros cuadros del catálogo de obras legítimas de Don Diego, y de él habrá de hacerse desaparecer en plazo no lejano ese número 1190 que viene ocupando un lugar superior a sus méritos”. La discordia sobre las Marianas es anterior, Picón y Madrazo también disputaron el orden entre original y otras versiones, “habilísimas copias” hechas en el propio taller del maestro, aludiendo a una tercera Mariana, actualmente en el Museo de Viena.

Los modos de producción artística que operaban en el Renacimiento en estudios o talleres, por artesanos o aprendices supervisados por un artista o maestro, vertieron ríos de tinta dos siglos después en retahílas de argumentos respecto a la legitimación de los originales y las copias de taller. Mientras repasamos las descripciones de los historiadores que acometieron las primeras labores de catalogación de la obra del autor, se nos brinda una interpretación sobre las jerarquías del original y la copia que dominaron el siglo XX y que, en el caso de Velázquez, derivaron en reordenaciones de los sucesivos catálogos que fueron disminuyendo el número de obras “auténticas”. Estas interpretaciones quedaron socavadas en la modernidad –tomando a Duchamp como línea de corte– en lo que respecta a la na-

33. Javier Portús, *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2013, pp. 108-110.

34. Julián Gallego, “Catálogo”, en Antonio Domínguez Ortiz; Alfonso E. Pérez Sánchez; Julián Gallego, *Velázquez*, op. cit.

35. Bernardino de Pastorba, *La vida y la obra de Velázquez. Estudio biográfico y crítico*. Compañía Bibliográfica Española, 1955, p. 190-191.

turalidad del arte, la producción, reproducción, y la función del artista; y aún más en nuestra época, en que la dimensión y profusión del campo artístico en el que producimos objetos artísticos, nos hacen percibir que tanto “copia” como “original” sean ambas una materia prima. Al leer los argumentos sobre las pinturas y sus copias, e imaginar el obsesivo control que en materia de patrimonio artístico ha redibujado el valor de las colecciones de algunos museos, no podemos evitar cierta ironía y reírnos de nuestra propia confusión.

Después de dejar de mirar a la ligera a las Marianas y sus “leves” variantes, y teniendo en cuenta las tantas copias de taller, ¿qué había pasado con la Mariana nº 1190? El desenlace es una popular historia que aparecía registrada en los catálogos razonados, pero en ese momento no prestamos atención a la letra pequeña y pasamos por alto ese dato. La Caja 1343 Expediente 2 Legajo 11240 contenía un artículo de René-Jean sobre la permuta hispano francesa, remitido por el Embajador de España en París al Ministerio de Asuntos Exteriores. El escrito, publicado en *Le Monde* el 12 septiembre de 1945, explica “la reivindicación de obras españolas que pertenecieron a los museos de París y que fueron objeto de permuta en 1941”. Se reclamaba “La Dama de Elche por la intangibilidad de las colecciones nacionales”. Al poco, dimos con el Informe del Museo desde 1939 hasta 1944, que resume el lapso de cinco años transcurridos desde el final de la guerra, y en el que se alaba a los poderes públicos que, en “el año de la Victoria”, reabrieron las salas de un espacio “reparado y limpio” que fue acogiendo las obras que, con “enorme éxito mundial”, se expusieron en Ginebra. Narra también la visita del Caudillo en 1941, que promovió nuevas instalaciones y el acceso a salas aún desconocidas; y por último, informa de los donativos, legados, adquisiciones y depósitos, que durante esos cinco años aumentaron notablemente los fondos, “además de la *Inmaculada* de Murillo y de la *Dama de Elche* traídas del Louvre por virtud del cambio acordado en el convenio de 1941”³⁶.

114. Diego Velázquez, Doña Mariana de Austria. L. 2,09 x 1,25 En el Museo del Louvre desde 1941, debido al intercambio de obra de arte, realizado en dicho año, por el acuerdo existente entre los gobiernos de Francia y España. Baja definitiva. Retrato de la Reina Doña Maria Ana de Austria, segunda mujer de Felipe 4º. Traje común negro guarnecido de tiras de plata; en la mano izquierda un pañuelo blanco, y la derecha apoyada al respaldo de un sillón. En el fondo cortinaje, y mesa con tapete de damasco; sobre ella un reloj³⁷.

La *Dama de Elche* fue hallada en 1897 en una finca de La Alcudia y vendida poco después como diosa íbera al Louvre, por una suma irrisoria; al comienzo de la Segunda Guerra Mundial fue trasladada al castillo de Montauban, cerca de Toulouse, donde permaneció hasta el acuerdo entre Franco y Pétain. Estas devoluciones pendientes obedecían a viejos expolios a los que, lejos de exigir su retorno sin

►
“Entrega y salida de cuadros para su traslado a Valencia. Documentación original”, *Guerra Civil Española: traslado de obras del Museo del Prado*, Archivo del Museo Nacional del Prado, 1936-1939, serie Archivo General, caja 991, leg. 11.234., exp. 1, dto. 4.

36. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. Vol. I. La Colección Real*. Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 113.

37. *Ibíd.*, p. 50.

Sr. Subdirector del Museo del Prado.

Esta dirección general tiene ha bien ordenarle que los cuadros mencionados en la relación que sigue deben ser puestos a disposición de este Ministerio en debidas condiciones para ser trasladados, excepción hecha de aquellos que según informe de los técnicos corran grave riesgo al ser transportados.-

=. RELACION DE CUADROS .=-

EL GRECO.-

814. San Pablo.- 821. El bautismo de Cristo.- 820. San Juan Evangelista y San Francisco de Asis.- 822. Cristo abrazado a la Cruz.- 807. El médico.- 827. La anunciación.- 806. Un caballero.- 812. El licenciado Jerónimo de Ceballos.- 817. San Benito.- 824. La Trinidad.- 829. La virgen Maria.- 813. Un caballero.- 815. San Antonio de Padua.- 2.445. El capitán Julián Romero y San Luis.- 811. Caballero joven.- 808. Don Rodrigo Vázquez.- 819. San Francisco de Asis.-

VELAZQUEZ.-

1.190.- Doña Mariana de Austria.- 1.196. Doña Antonia de Ipenarieta y Galdós y su hijo Don Luis.- 1.183. Felipe IV.- 1.209. Francisco Pacheco.- 1.167. Cristo crucificado.- 1.199. El bufón Barba Roja.- 1.201. El bufón Don Diego de Asedo.- 1.202. El bufón Don Sebastián de Morra.- 1.204. El niño de Vallecas.- 1.205. El bufón Calabazillas.- 1.192. La Infanta Doña Margarita de Austria.- 1.207. Menipo.- 1.189. El Príncipe Don Baltasar Carlos.- 1.206. Esopo.- 1.184. Felipe IV.- 1.200. El bufón Don Juan de Austria.- 1.194. Juan Martínez Montañés.- 1.185. Felipe IV.- 1.187. Doña María de Austria.- 1.203. El bufón Don Antonio el Inglés.- 1.224. Autoretrato.

GOYA.-

727. Carlos IV.- 731. El Infante Don Carlos María Isidro.- 740. Doña Tadea Arias de Enriquez.- 734. Isidoro Maiquez.- 733. El Infante Don Antonio Pascual.- 729. La Infanta Doña María Josefa.- 723. Autoretrato.- 2.448. La marquesa de Villafranca.- 2.449. El Duque de Alba.- 732. Don Luis Borbón 722. Josefa Balleu.- 2.450. Don Manuel Silvela.- 736. El General Urrutia.- 730. El Infante Don Francisco de Paula - Antonio.- 728. La Reina Maria Luisa.- 745. Cristo crucificado 740.t. Carlos IV.- 747. El exherzizado.- 738. El Cardenal Don Luis Maria de Borbón.- 744. Un garrochista a caballo.- 2.447. Doña Maria Antonia Gonzaga.- 740.j. La hoguera.- 739. Los duques de Osuna y sus hijos.- 2.446. Cornelio Vandergotten.- 740.i. La degollación.- 721. El pintor Francisco Balleu.-

ZURBARAN.-

1.236. Visión de San Pedro Nolasco.- 1.237. Aparición del apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco.- 1.239. Santa Casilda

Lo que pongo en su conocimiento para los efectos consiguientes, suyo affmo.

Valencia 19 de Noviembre de 1.936



más contrapartidas, se correspondió con la donación de dos telas: el *Retrato de Mariana de Austria* de Velázquez y el retrato de *Covarrubias* del Greco. Durante el franquismo, “la Dama” tuvo una clara utilización como icono nacional, explotada hasta lo inverosímil su la popular emisión en papel, en billete de 1 pta. en 1948, y en forma de sellos en 1969. La polémica apareció posteriormente bajo sospecha de falsificación, abierta por el experto norteamericano John F. Moffitt, quien aseguraba que no pertenecía al periodo ibérico, sino que había sido tallada meses antes de la fecha de su descubrimiento³⁸. La cuestión pareció despejarse en posteriores estudios sobre su pigmentación, aunque todavía pesan ciertas tesis y estudios sobre el presunto fraude³⁹.

El siglo XIX experimentó un aumento en falsificaciones sin precedentes, tanto en el medio artístico como en el arqueológico, sembrando el mercado de factibles manufacturas de la antigüedad que posteriormente han sido recriminadas de fraudulentas, a medida que el desarrollo de herramientas, técnicas de detección y estudios las han atribuido como copias. En algunos casos del ámbito de la arqueología –pero no exclusivamente, también en otras áreas de la cultura y la ciencia– los casos de fraudes adquieren, a lo largo de la historia, tintes nacionalistas. Durante este periodo en que se cohesionaban los imperios y se constituían los estados europeos, la construcción del discurso histórico fortalecía las identidades nacionales; tales procesos de formación aspiraban a alcanzar los atributos sobre los que definir un imaginario colectivo, con una tradición cultural y lingüística propias. En torno a esta necesidad de afirmación, proliferaron fósiles prehistóricos, reliquias y vestigios que proporcionaron algunos lugares simbólicos que se convertirían en iconos valiosos para la apropiación política y la fabricación de un relato cultural de orígenes remotos. En el contexto de la Península Ibérica, la Dama de Elche ocupó un lugar destacado como representación de una cultura prerromana autóctona y relativamente homogénea, a la par que creó un hondo malestar entre los defensores del patrimonio histórico ante la malvendida efigie. Las polémicas suscitadas tras las impugnaciones de iconos nacionales, como el caso del falso sarcófago “egipcio” encontrado en Tarragona en 1850, o las teorías sobre la Dama de Elche del historiador John F. Moffitt, socavan los argumentos de la noción de identidad nacional⁴⁰.

Mucho se ha debatido del libro de Moffitt, tachado de tendencioso y no creíble. Lo que para el autor es un caso policíaco lleno de interrogantes, para algunos historiadores es una especulación imprecisa en los límites de lo verdadero y lo falso⁴¹, tramada por la autoridad académica y bajo la retórica aparente de un pensamiento científico; los autores afirman que la intención se enmascara, cargada de ideología, convirtiendo la pieza en un símbolo político, social y estético. El prologuista del libro de Moffitt, Juan Antonio Ramírez, escribe que “demostrar la falsedad de la Dama vendría a cumplir el viejo deseo freudiano de *matar al padre*, al desbaratarse uno de los símbolos más queridos por el dictador”. Con estos argumentos es fácil simpatizar con las tesis del fraude, posiblemente a Ramírez le

38. John F. Moffitt, *El caso de la Dama de Elche. Crónica de una leyenda*. Destino, Barcelona, 1996.

39. Francisco Fernández Pardo, op. cit., p. 146.

40. María Rosell, “La forja de la cultura española. Un enfoque interdisciplinar”, *Revista de Occidente: La originalidad falsificada. Cómo se forja la cultura española*, nº 410-411, Madrid, julio-agosto de 2015, pp. 5-12.

41. Ricardo Olmos; Trinidad Tortosa, “El caso de la Dama de Elche: más que una divergencia”, *Archivo Español de Arqueología*, nº 69, 1996, pp. 219-226.

interesaron más las posibles derivas del ensayo que la legitimidad de la escultura ibérica; y más para nosotras, que hemos llegado hasta aquí siguiendo a una polémica copia. En todo caso, nos parece evidente –aunque se resistan algunos historiadores– que las piezas (artísticas) son (manifiestamente) símbolos, y a menudo (como las armas), los carga el diablo.

LOS FONDOS DEL MUSEO DEL PRADO Y SUS BIENES DISPERSOS

Durante los primeros años de la Transición, aparecieron de modo intermitente en la prensa española y en algunos medio extranjeros, artículos alarmantes sobre daños y mermas sufridos por el patrimonio del Museo del Prado, que proyectaron ciertas críticas sobre la institución. La repercusión provocó que la Fiscalía del Reino llevara a cabo una investigación, entre los años 1979 y 1982; como resultado, manifestó que aunque no existían mermas masivas, sí deficiencias de control y la existencia de cierto número de obras inventariadas de las que no constaba el emplazamiento actual. Desde este momento, el museo inicia el rastreo –casi policial– de las obras salidas de sus recintos bajo condiciones variadas a lo largo de más de siglo y medio. En 1980 inicia la publicación del *Boletín del Museo del Prado*, dedicando una sección bajo el epígrafe *El Prado disperso* para dar cuenta de ese patrimonio; el objetivo de la edición de los inventarios –que cotejan la documentación histórica de los fondos, la situación de las obras y los cambios de emplazamiento– fue combatir los rumores y mostrar una voluntad de transparencia por parte de la institución ⁴².

Los fondos de pintura del museo se articulan en tres inventarios, según la procedencia, y se conocen como *Inventario Antiguo* o *Museo Real*, *Inventario Trinidad* o *Museo Nacional de Pintura y Escultura*, e *Inventario de Nuevas Adquisiciones*. El primero, recoge el fondo inicial del museo, propiedad de la monarquía española, vinculado a la Corona hasta la revolución de septiembre de 1868, que decretó su nacionalización como propiedad del Estado; el segundo, reúne los bienes procedentes de la Desamortización, que constituyeron el Museo Nacional de Pintura y Escultura, emplazado en el antiguo convento de la Trinidad; por último, el tercero registra las obras incorporadas tras la inauguración del museo, muchas de ellas depositadas en otros destinos, bajo vinculación jurídica con el Museo. Un cuarto grupo, registrado en diversos ficheros y cuadernos y desglosado en el *Inventario de Nuevas Adquisiciones*, corresponde a obras del Museo de Arte Moderno, creado en 1894; con fecha de corte en 1900, los ingresos se segregaron al constituirse el Museo Nacional de Arte Contemporáneo en 1951, aunque la división de los fondos del siglo XX se consideró más tarde falta de criterios por la imprecisión de la frontera entre obras del siglo XIX y primeras décadas del XX, y en 1971 volvieron bastantes lienzos.

42. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. Vol. I. La Colección Real*, op. cit.

INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS I. LA COLECCIÓN REAL

Los fondos de las colecciones reales singularizan el carácter del Museo del Prado, es abundante lo que se ha escrito sobre la imagen del rey Fernando VII y su segunda esposa, Isabel de Braganza, de quien partió la iniciativa de crear un museo real; se ha ensalzado su generosidad y “sus paternales desvelos por el bien de sus vasallos”⁴³ al desprenderse de sus tesoros en beneficio público. El edificio del Museo de las Ciencias Naturales –iniciativa de Carlos III– que después de las guerras napoleónicas resultó semiabandonado y ruinoso, se convirtió en el Museo Real, una pinacoteca “destinada a galería de las nobles artes (...) según benignamente ha insinuado S.M., de colocar en ella para su conservación, para estudio de los profesores y recreo del público muchas de las preciosas pinturas que adornan sus palacios reales”. En los primeros años se remitieron lienzos del Palacio Real al Real Museo, y se iniciaron los inventarios que aún se conservan: las numeraciones iniciales no son específicamente del museo, sino de los antiguos inventarios de Palacio, visibles con números grandes sobre los propios lienzos. Las entregas se inician en 1818, y al año siguiente se inaugura con un total de 1.626 cuadros, que irían incrementándose con obras traídas de los reales Sitios, ya fueran devueltas de Francia tras la paz de Viena, venidas de El Escorial tras el peligro de amenazas carlistas, desnudos de la Colección Real, o algunas adquisiciones por donación del rey.

La numeración de los primeros *Catálogos* no tiene valor inventarial, pues obviaba los fondos de los almacenes al limitarse solo al contenido de las salas, que cambiaba de una a otra edición. En 1834, muerto Fernando VII, se redactó un inventario completo por razones testamentarias, que serviría como punto de partida para un nuevo *Catálogo*. Más tarde, se incluyó el contenido de los almacenes y depósitos; el inventario de 1849 resultó el más detallado de los realizados hasta esa fecha. Describe Pérez Sánchez cómo, en cierto momento, permanecieron en los almacenes los lienzos de Goya *La Carga de los Mamelucos* (núm. 1.848) y *Los Fusilamientos del 3 de Mayo* (núm. 1.850), de los que José Madrazo escribió en 1854, respondiendo a los que reclamaban sacarlos de la “oscura cárcel”: “Dichos cuadros (...) no son seguramente los que han inmortalizado su nombre, ni deben considerarse más que como unos bosquejos hechos de pura práctica (...) muy distantes (...) entre otras muchas obras que ejecutó con gloria”. Los cambios de gusto y criterio dictaron lo que se consideró secundario, y a posteriori fundamental. El inventario de 1858, sería el más completo que testimonia todo el patrimonio que procede de la Colección Real, por ser el último antes de la revolución de septiembre de 1868. Los sucesos que determinaron la caída de Isabel II, coincidieron con la publicación del *Catálogo descriptivo e Histórico del Museo del Prado*, llamado *Catálogo Extenso* tras su edición definitiva en 1872, que inauguró un nuevo sistema de ordenación alfabética por escuelas y autores que se mantendría hasta 1910.

Al hojear el volumen I del *Inventario General de Pinturas*, comprobamos que



Museo del Prado, ca. 1937

43. *Ibid.*, p. 12.

carece de fotografías de casi todas las obras perdidas, dejando numerosos huecos en las páginas; registra noventa y siete pinturas desaparecidas, algunas de ellas destruidas en circunstancias que se indican, y cuarenta y nueve en paradero desconocido, y sin rastro. El texto introductorio, de Alfonso E. Pérez Sánchez, justifica las pérdidas, tras ciento cincuenta años de vida azarosa, carentes de medios y control. De las obras destruidas o en paradero desconocido desde la Guerra Civil, seleccionamos dos pinturas que contenían una reproducción en blanco y negro de ínfimo tamaño, indicio de que existía fotografía; y añadimos otras tres que nos resultaron significativas:

144. Pedro Orrente,
Cabaña con pastor.

L. 0,57 x 0,88

Un pastor con su mujer.

Están en un cortijo á cuya entrada hay una vaca y una gallina con sus polluelos.

Depositado en el Museo

Arqueológico de Toledo por O.M., desde 1032. Desaparecido en 1936.

1.870. Copia de Tiziano,
Alegoría.

L. 1,18 x 1,40

Depositado en el Museo de

Tarragona por R.O., desde 1882. Desaparecido en 1936.

Asunto de la Historia fabulosa

2.036. Juan de la Corte,
Una Batalla.

L. 1,52 x 2,17

Depositado en el Museo de

Tarragona por R.O., desde 1882. Desaparecido en 1936.

2.188. Francisco Collantes,
País con el martirio de San Bartolomé.

L. 1,02 x 1,58

Depositado en el Ayuntamiento de Tortosa (Tarragona) por R.O., desde 1901. Desaparecido en 1936.

2.218. Matías Jimeno,
País con Diana y Acteón. L.

1,03 x 1,66 (firmado)

Depositado en el Ayuntamiento de Tortosa (Tarragona) por R.O., desde 1901. Desaparecido en 1936.

INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS II. EL MUSEO DE LA TRINIDAD

El segundo tomo detalla los bienes artísticos de los conventos desamortizados por las leyes de Mendizábal de 1835-36; por Real Orden se dispuso la organización de un Museo Nacional que albergase las pinturas y esculturas de monasterios de las provincias de Madrid, Toledo, Ávila y Segovia. Se acumularon un gran número de piezas, a las que se sumaron las incautadas a don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, en represalia por abrazar la causa carlista, y que más tarde serían devueltas. Las Cortes decidieron reunir las en el antiguo convento de la Trinidad Calzada de la calle Atocha, que al fusionarse con la colección real, se le llamó Museo de la Trinidad. Abrió al público en 1838, con algunas obras sin restaurar por falta de tiempo y dinero, motivo por el que volvió a cerrarse hasta 1842. Pese a diversos subsidios votados por las Cortes, el uso creciente del edificio de la Trinidad –en el que se ubicó el Ministerio de Fomento– fue limitando el espacio y relegando las obras a la sala de restauración, en penosas condiciones. En 1866 se inició un acuerdo para construir un gran palacio de Bibliotecas y Museos, pero la Revolución

de 1868 trunció el proyecto que, en 1892, se finalizó en modo muy distinto al plan inicial ⁴⁴.

En esta época se elaboró –a partir de un breve inventario que data de 1854– el Catálogo de Cruzada Villaamil, que solo recogía una pequeña cantidad de pinturas, obviando buena parte según criterios de “escaso mérito”, aunque incluyó las *Nuevas adquisiciones*: es el único inventario que se conserva a partir de las leyes desamortizadoras, y recoge en algunos casos datos sobre los traslados, restauraciones o depósitos. Pérez Sánchez remarca su valor documental, ya que permite formarse una idea de lo que fue el Museo antes de que se iniciase su dispersión. Tras la Revolución de septiembre de 1868, el Gobierno provisional consideró la fusión de los museos madrileños nacionalizados, para integrar las obras de los Palacios Reales, la Academia de San Fernando, El Escorial, catedrales, iglesias y de algunos museos provinciales, bajo la óptica de convertirlo en “el más vasto, el más rico y el más importante de todos los Museos conocidos”. Los ideales regeneradores y progresistas de la época, proyectados en la propuesta de un grandioso Museo Nacional, eran la respuesta española a lo que ya se venía haciendo en Europa con las realizaciones mastodónticas de la Francia del Segundo Imperio, la Inglaterra victoriana, o la Alemania prusiana.

Sin embargo, todo quedó sobre el papel. El Museo Nacional se suprimió por decreto del Gobierno en 1870, se desalojó el edificio de la Trinidad y se llevaron algunas obras al Prado, volcando a los almacenes las piezas menores y peor conservadas; otras se distribuyeron en lugares diversos y, cuando se derribó el edificio en 1898, todavía quedaban dentro algunas de las recogidas en los inventarios. El número de obras incorporadas a los catálogos del Prado a partir de entonces es reducido; el de 1873, redactado por José Madrazo, solo recoge ochenta y cuatro cuadros procedentes de la Trinidad, de los 1.564 que se incorporaron al inventario; entre ellos, algunos declarados en estado “inservible” se conservaron solo como documento. Según relata la introducción al *Inventario*, la tragedia del Museo Nacional de la Trinidad fue la dispersión de gran parte de sus fondos por los improvisados “repartos” que, según escribe Gaya Nuño, debieron ser previstos por los “políticos autores del reparto”. Diversos lotes depositados en organismos oficiales, sucumbieron en infortunados episodios: incendios en Diputaciones y Palacios, la Semana Trágica de Barcelona, el asalto al Palacio Episcopal y la Guerra Civil, durante la cual, el incendio de conventos e iglesias, el bombardeo del Museo de Tortosa y el asedio a Toledo, se cobraron las mayores pérdidas.

Los depósitos en entidades semiprivadas –casas de maternidad, asilos para pobres, casas de convalecencia–, algunas de vida efímera, propiciaron la dispersión de obras, que más tarde fue imposible localizar. Se ha documentado la destrucción de ciento dos obras, se dan por perdidas las ciento dieciocho de las que no se determina su localización y, por último, entre las ubicadas en los almacenes del Museo señaladas como “inservibles”, doscientas sesenta y dos no han podido ser identificadas. Por otro lado, Pérez Sánchez afirma que buena parte de lo que

44. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. Vol. II. El Museo de la Trinidad*. Espasa Calpe, Madrid 1991, pp. 11-17.

constituyó el Museo de la Trinidad, era de poca importancia, “pinturas piadosas sin interés artístico alguno, testimonio, si acaso, de ciertos usos devocionales de interés antropológico”; finalmente, el autor precisa que es necesario informar, para dar constancia de los bienes desamortizados, cuyos fondos, en muchos casos, parecieron haberse “disuelto en el aire”.

81. Vicente Carducho,
La adoración de los pastores.

L. 225 x 120

La Virgen esta sosteniendo un paño para descubrir á al niño, en la parte baja hay un pastor con la mano puesta sobre un cordero, en la parte superior dos ángeles sostienen la inscripción Gloria in excelsis deo.

Depositado en la Escuela Modelo Municipal “Jardines de la Infancia” de Madrid, por R.O., desde 1879. Al parecer destruido desde la guerra civil.

178. Atribuido a Antonio Palomino,
La adoración de los reyes.

L. 2,99 x 2,06

La adoración de los Reyes en primer término un Rey arrodillado con túnica carmesí y pellica amarilla con el resto del vestido blanco á los pies una veta y un turbante cuerpo entero y tamaño natural. Depositado en el Convento de Santa Isabel de Madrid por R.O., desde 1884. Destruído en 1936.

221. Angelo Nardi,
San Diego de Alcalá y sus compañeros.

L. 2,22 x 4,61

5º Diego de Alca con su compañero fº de tamº nat' y cuerpo entero conducidos por un angel ante otro qº les presenta viandas fondo de país y una gloria de angeles. Depositado en el Archivo General Central de Alcalá de Henares (Madrid) por R.O., desde 1878. Destruído en 1936. (con foto)

374. Angelo Nardi,
Adoración de los pastores.

L. 2,91 x 1,66

El Nacimiento del Hijo de Dios y adoración de los pastores; en primer término un Pastor arrodillado con vestido verde ofreciendo un cordero qº tiene asido con la mano Dra. Y en la parte alta del cuadro una gloria de niños con el lema Gloria mundus Deu, figº tamº Nat' y cuerpo entero. Depositado en la Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares (Madrid) por R.O., desde 1876. Destruído durante la guerra civil.

408. Mateo Gilarte,
La Visitación.

L. 2,99 x 1,45

La Visitación de Ntra. Señora con varias fig. figº de cuerpo entero y tamº nat' Depositado en la Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares (Madrid) por R.O., desde 1876. Destruído durante la guerra civil.

430. Angelo Nardi,
Cristo en el Calvario.

L. 3,17 x 2,19

Jesucristo en el Calvario á los lados de la virgen y 5º Juan y á los pies la Magdalena figº de cuerpo entero y tamº nat' Depositado en la Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares (Madrid) por R.O., desde 1876. Destruído durante la guerra civil.

493. Francisco Solís,
Inmaculada.

L. 2,25 x 1,67

La Coronación de Nta. Señora en un trono de niños con azucenas y palomas á la Dra. se ve un joven en admiración y debajo del dragon fig^o del tam^o menos q^o el nat' y cuerpo entero

Depositado en la parroquia del Purísimo Corazón de María, de Madrid, por R.O., desde 1884. Destruído en 1936.

614. Vicente Carducho,
Curación de un endemoniado.

L. 2,43 x 1,99

S^o Juan de Mata dando vista á unos ciegos con acompm^o de varias fig. asombradas en la parte baja y á la Dra. Del espectador se ve un perro fig^o tam^o nat' y cuerpo ent^o Depositado en la parroquia del Purísimo Corazón de María, de Madrid, por R.O., desde 1884. Destruído en 1936.

636. El Greco,
Santo Domingo de Silos.

L. 1,10 x 0,84

S^o Domingo de Silos de mas de medio cuerpo tam^o nat' con una calavera en la mano Izq^o Depositado en la Iglesia Parroquial de San Pedro, en Calera (Toledo), por R.O., desde 1888. Destruído en 1936.

707. Angelo Nardi,
Adoración de los Reyes.

L. 2,72 x 1,64

La Adoración de los S^o Reyes á la Izq^o del espectador se ven dos niños el uno sosteniendo el manto de un Rey y el otro un turbante fig^o tam^o nat' y cuerpo ent^o

Depositado en la Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares (Madrid) por R.O., desde 1876. Destruído durante la guerra civil. (con foto)

732. Alonso Del Arco,
Decapitación de un santo.

L. 2,37 x 1,70

El martirio de un S^o Obispo, en el acto de celebrar la misa en la parte baja se ve un niño arrodillado vestido de encarnado con el escapulario de la merced fig^o de cuerpo ent^o y tam^o nat' Depositado en la parroquia del Purísimo Corazón de María, de Madrid, por R.O., desde 1884. Destruído en 1936.

733. Cristóbal García
Salmerón,
El apóstol San Andrés.

L. 1,41 x 1,07

Un Apostol, de mas de medio cuerpo tam^o nat' con la mano derecha sobre el pecho y un targeton en la Izq^o Depositado en el Obispado de Almería, con destino a la Iglesia parroquial de Cantoria (Almería), por R.O., desde 1886. Desaparecido durante la guerra civil.

738 Cristóbal García
Salmerón,
El apóstol San Andrés.

L. 1,41 x 1,07

El Apostol S^o andres, de mas de medio cuerpo tam^o nat' con el aspa y un targeton en la mano Dra. Depositado en el Obispado de Almería, con destino a la Iglesia parroquial de Cantoria (Almería), por R.O., desde 1886. Desaparecido durante la guerra civil.

N^{os} q' faltan en catál.

19	113-11
- 23-26	116
- 29	123-4
- 35-40	132-3
- 45-47	137
- 51-52	140
- 53 (este S ^o a)	150-2
- 61-64	154-56
- 71-72	158
- 74	163-4
- 76-79	167-181
- 82-83	186-7
- 90	192
- 96-97	195
	199
	203-7

N^{os} catálogos

h^o en catálogo 1949

✓ 53 a	59
✓ 59 a	364
✓ 364 a	365
✓ 365 a	577
✓ 577 a	639
✓ 639 a	740
✓ 740 a	800
✓ 800 a	832
✓ 832 a	948
✓ 948 a	1040
✓ 1040 a	1130
✓ 1130 a	1234
✓ 1234 a	1317
✓ 1317 a	1421

NO 12

NO 10

NO 11

791. Mateo Gilarte,
Anunciación.

L. 2,29 x 1,46

La Anunciación de la Virgen
en q^o se ve al angel con una
azucena en la mano y en un
trono querubines fig^o tam^o
nat' cuerpo ent^o

Depositado en la Iglesia del
Colegio de la Compañía de
Jesús de Alcalá de Henares
(Madrid) por R.O., desde
1876. Destruído durante la
guerra civil. (con foto)

944. Escuela de Alonso

Sanchez Coello,

Jesús atado a la columna.

T. 0,93 x 0,30

Tabla de medio punto. Jesu-
cristo atado á la columna
con un sayón al lado q^o le
esta sujetando, en la parte
alta se ve á un profeta fig^o
de media vara y cuerpo ent^o
Depositado en el Museo
Arqueológico de Toledo, por
O.M., desde 1932. Destruído
en 1936. (con foto)

996. Angelo Nardi,

**Presentación del Niño Jesús
en el templo.**

L. 2,69 x 1,65

La Presentación del Hijo de
Dios al sacerdote Simeon,
en primer término se ve á
la Virgen arrodillada, con el
Niño Dios en los brazos fig^o
tam^o nat' y cuerpo ent^o
Depositado en la Iglesia de
Santa María de Jesús y San
Diego de Alcalá de Henares
(Madrid) por R.O., desde
1885. Destruído durante la
guerra civil. (con foto)

de d 1933 (consulter 1920) 1942

209	325	454-60	548
213-5	328	463-4	551
217-25	333	467	554-5
227-31	339-40	474	557-65
239	343-4	478	567-70
249-55	347	480-1	572
260-1	350	483	574-5
263-5	375-6	488	578
267-8	385	502-3	586
274	402-5	505-9	589
277	412-13	514-8	602
282	417	521	605
285-6	422	526-7	608
293	430-1	529-32	622
306-12	434-5	534	624
314	439	536-8	626
316-22	449-51	540-6	631
			634
			640-1

en 1942 se leu 2126
22117 (615) y 2117
22111a (2211)
1890 y 20406 (1942)
- 2441 (1933) y 2441a (1942)
+ 740i (1942) + 740j (1942)
870, 870a, 870b (1942)

655	918-4	1097	1318-9	1837-8	2067-8
657	916-7	1110	1337	1840-2	2086
667-93	920-2	1119 132	1352	1844	2092
695	925-6	1182-3	1358	1850	2098
697	928	1145-52	1383	1863	2134
700-1	939-43	1159	1415	1873-4	2155-6
711-2	945	1162-3	1476	1880-1	2158
716-8	949-50	1218	14978	1883	2161-4
	957	1229	1525	1895-7	2168-74
	971	1231	1564	1899	2209-10
737	988	1233	1569	1902-3	2214-5
753	990-1	1238	1571	1913	2221-2
816	1003-4	1241-50	1576	1926	2227-30
830	1007-11	1252-3	1581-7	1931	2235
834-7	1013-14	1261	1593-5	1936-7	2245-6
845	1016-7	1263-6	1604	1944-8	2248
847	1019	1268-71	1641	1955	2275
849-50	1021	1273-5	1704-5	1963-70	2280
856-7	1027-9	1277	1707	1972-5	2290
862-3	1033	1279-81	1709-24	1974-85	2300-1
866-71	1035	1283-4	1726	1987-90	2315
876	1039	1286-8	1748	1992-3	2324
881-2	1040? (hoy a 6)	1291-3	1751	2000-17	2327-8
884	1058-61	1295	1751	2013-21	2331
889	1063-4	1297	1769	2023-8	2337
900	1068	1301-2	1771	2030-6	2340-2
904-5	1080	1307-10	1773	2054	2344-6
	1085-6	1312	1780-1	2057-9	2356
	1093	1314	1819	2063	2360-3
		1317? (a7)	1824	2065	2365-6

2418-9

2423-4

2426-34

2436

2439

2527-37

2545-68

Legado Baschi → 63

1093. José García Hidalgo,
Muerte de San Agustín (¿).

L. 2,05 x 3,87

El Transito de S^o Felipe ro-
deado de un prelado y relig^o
q^o le rezan un responso, en
el fondo del cuadro se ve el
entierro p^o las calles fig^o de
tam^o nat' y cuerpo ent^o
Depositado en el Convento de
Santa Isabel de Madrid, por
R.O., desde 1884. Destruído
en 1936.

2373-4
2378
2382-6
2388-90
2393
2395-9
2401-3
2405-6
2408
2411-3
2416

INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS III. NUEVAS ADQUISICIONES. MUSEO ICONOGRÁFICO. TAPICES

El tercer libro de la serie de inventarios da cuenta de pinturas ingresadas en el Prado en distintas épocas, incluye más de dos mil pinturas que llegaron entre 1856 y 1995 a través de compras, donaciones y legados, además de parte de los fondos del antiguo Museo de Arte Moderno y algunas obras sin relación de entrada que fueron depositadas por la Junta de Incautación durante la Guerra Civil, y se quedaron en el Prado al no ser reclamadas por sus propietarios.

Las *Nuevas Adquisiciones* reflejan el coleccionismo de arte antiguo en España, protagonizado por familias nobles como Alba y Villahermosa, y por personalidades como Cambó, Fernández Durán o Pablo Bosch. En esta etapa se van incorporando importantes donaciones de pinturas de diversos autores, especialmente de Goya: las *Pinturas Negras*, el *Retrato ecuestre del General Palafox*, el retrato colectivo *Los Duques de Osuna y sus hijos*, y *El Coloso*, fueron algunas. Las donaciones y legados se van sucediendo, enriqueciendo los fondos Prado con obras principalmente de las escuelas italianas, flamenca y española: Botticelli, Rubens, Ribalta, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Fortuny, Sorolla y muchos otros pasarían a habitar las salas de este museo. Bajo el nombre de *Museo Iconográfico* se recopilan, curiosamente, una serie de retratos realizados durante el siglo XIX, todos ellos copias de otros cuadros pintados con anterioridad, así por ejemplo, podemos encontrar inventariada la copia hecha por Francisco Lanza del *Retrato del canónigo Ramón Pignatelli*, original de Goya. Finalmente, se incluye el inventario de los *Cartones para tapices*, que sirvieron de modelos para la Real Fábrica, doscientos cincuenta lienzos realizados por Bayeu, Goya y algunos artistas coetáneos ⁴⁵.

119. José Antolínez,
El martirio de San Lorenzo.
L. 2,00 x 1,62

En el centro el Santo desnudo sobre las parrillas, y á su lado algunos sayones atizando el fuego. En el fondo pueblo viendo el martirio. En la parte superior gloria de angeles.

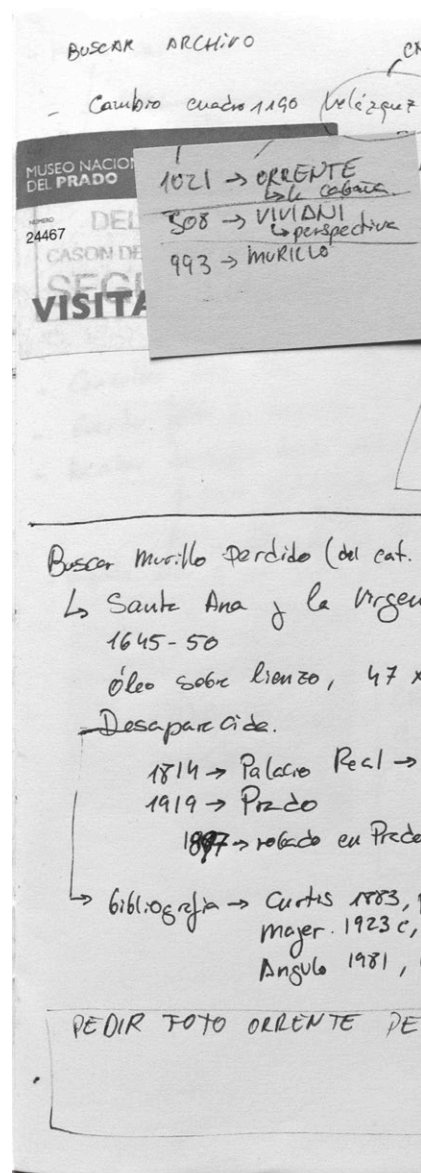
Depositado en el convento de Santa Isabel, de Madrid, por R.O., desde 1884. Destruído durante la guerra civil.

5622. Ramón Bayeu,
Un hombre que toca la gaita y otro el tambor.

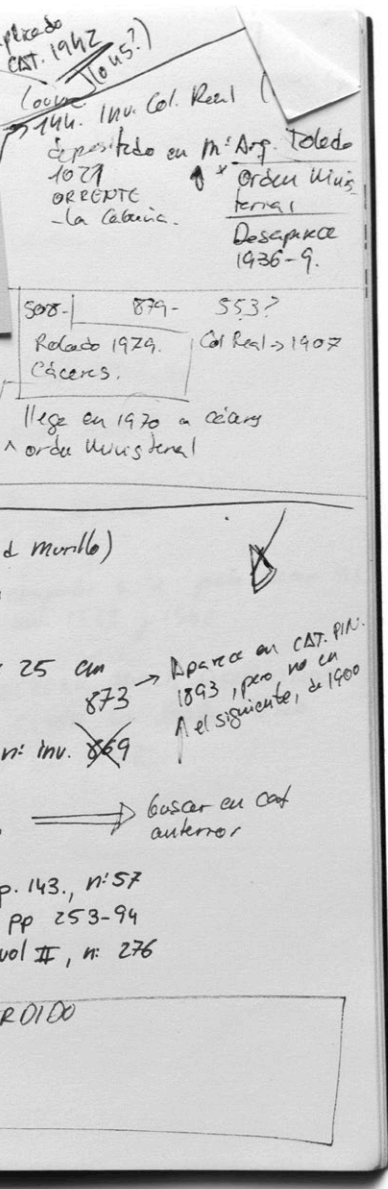
L. 2,06 x 1,52
Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil (con foto)

5626. Ramón Bayeu,
Un caballero ofreciendo el brazo a una señorita vestida de azul.

L. 3,61 x 0,81
Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil



45. Fernando Checa, "Prólogo", en Mercedes Orihuela, Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. Vol. III Nuevas Adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*. Museo del Prado, Madrid 1996, pp. 7-9.



5651. José del Castillo,
Una niña vendiendo buñuelos.

L. 2,65 x 0,36

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5655. José del Castillo,
Tres niños, uno de ellos atando un papel a la cola de un gato.

L. 1,01 x 1,70

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5675. Antonio Gonzalez Velázquez,
Tres soldados comiendo y otro bebiendo.

L. 1,20 x 1,25

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5676. Antonio Gonzalez Velázquez,
Descanso de soldados.

L. 1,20 x 1,31

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5679. Antonio Gonzalez Velázquez,
Dos soldados caminando y una mujer con un niño en brazos.

L. 1,10 x 1,50

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5680. Antonio Gonzalez Velázquez,
Unos muchachos jugando al chito.

L. 0,50 x 2,07

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5681. Antonio Gonzalez Velázquez,
Unos muchachos jugando a la peonza.

L. 0,50 x 2,08

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5682. Antonio Gonzalez Velázquez,
Unos muchachos jugando al pasapunte.

L. 0,50 x 2,08

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5683. Antonio Gonzalez Velázquez,
Unos muchachos jugando a los bolos.

L. 0,50 x 2,08

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5691. Ramón Bayeu,
Una sala de cumplimento adornada en la que hay amos y criados que los sirven.

L. 3,70 x 1,14

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5693. Ramón Bayeu,
Un caballero de pie y dos amanuenses sentados, escribiendo.

L. 1,28 x 2,10

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

5637. Francisco Bayeu,
Un ciego tocando la gaita y un niño los hierros.

L. 2,18 x 1,52

Depositado en el Palacete de la Moncloa en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la guerra civil

Queríamos que *Las cajas chinas* llegaran al Prado, allí de donde partieron *Las cajas españolas*; este objetivo nos llevó a imbuirnos en el Museo y sus historias y nos trajo hasta aquí. La reverberación que proyectan las réplicas de la aldea de los copistas chinos, se refleja con “artificial” nitidez sobre la gran pinacoteca nacional de los viejos maestros que dan nombre a sus salas: Goya, Velázquez, Zurbarán y El Greco presiden el *ranking* de los remedos del “arte español” en Dafen, pilas de telas que replican uno de los museos más antiguos del mundo y el primero en nuestro país, y que mejor representa la magnitud de los históricos poderes hegemónicos que gobiernan los imaginarios oficiales del Estado: Monarquía e Iglesia.

A parte de lo que puede simbolizar el Museo del Prado como artefacto de transmisión cultural, también encarna en el debate que nos ocupa, la tradición de los copistas y la copia como principio de aprendizaje. Desde su origen en 1819, el museo permite estudiar los clásicos a través de la imitación, una tradición que perdura hasta la actualidad afianzada en el fomento al estudio y la investigación a través de la copia de los modelos clásicos; los reglamentos más antiguos del Prado ⁴⁶ contemplan la práctica de la copia del natural, con el fin de potenciar el aprendizaje de la pintura de los grandes maestros y como complemento fundamental de las enseñanzas artísticas, concibiendo el carácter fundacional del museo como academia. Los libros de copistas registran desde 1843 ⁴⁷ a los estudiantes de la Academia de San Fernando que acudían a realizar apuntes –como Picasso, anotado en los registros de 1897, “Pablo Ruiz estudio de Velázquez” –, a los pintores que, a lo largo de tres siglos, han sido acreditados para trabajar en las salas del museo, dedicados al oficio del copista, testimonio de una cuantiosa comunidad de expertos pintores “copiadores” dedicados a un modo de trabajo por encargo. De vez en cuando, se han publicado artículos en prensa sobre los copistas profesionales del Prado, una tradición que se ha mantenido con mimo en este espacio soberano contra el signo de los tiempos. En el año 2013, una noticia se hace eco en los medios: el Prado recibe como copistas, en una estancia de dos semanas, a un grupo de 18 pintores –estudiantes de postgrado y profesores– de la National Academy of Arts de Pekín ⁴⁸, institución dependiente del Ministerio de Cultura y una de las más prestigiosas de China.

Conocíamos los procedimientos y requisitos que exige la Oficina de Copias del Prado para acreditar a sus copistas, y en algún momento fantaseamos con los pintores de Dafen y la “peregrina” idea de buscar una beca destinada a copistas chinos para pintar en el Museo del Prado; al cabo de un tiempo vimos como la realidad superaba nuestra ficción. La noticia en los medios recoge los tópicos sobre el elogio de la copia en la cultura china, bajo el ejemplo de los mejores falseadores, que con el beneplácito de su anfitrión copian y copian con la velocidad y precisión de un país que presume de que nada en este mundo se resiste a la réplica ⁴⁹. Con el vívido recuerdo del ambiente de Dafen –la *quintaesencia* de la copia en expansión cósmica– y lo que allí acontece bajo el estímulo de las políticas estatales a las industrias culturales, esta noticia –y las imágenes que la ilustran– nos despiertan

46. El Ministerio de Cultura publica el *Reglamento para los artistas-copistas en el Museo del Prado* a través de la Oficina de Copias, se rige por el Reglamento del Museo de 1920, capítulo VIII, artículo 47 y lo aprobado a este respecto por el Real Patronato de 30 de Junio del año 1993; en los reglamentos de 1836, ya se regulaba esta actividad.

47. Museo Nacional del Prado, “Libros de copistas” [en línea], *Biblioteca digital*. <<https://www.museodelprado.es/investigacion/biblioteca/biblioteca-digital/libros-de-copistas>> [consulta: 10.04.2015].

48. Museo Nacional del Prado, “El Museo del Prado recibe como copistas un grupo de pintores de las mejores escuelas de Bellas Artes de China” [en línea], *Museo Nacional del Prado*, Sala de Prensa, 23 de enero de 2013. <<https://www.museodelprado.es/sala-de-prensa/noticias/noticia/browse/6/volver/72/actualidad/el-museo-del-prado-recibe-como-copistas-un-grupo-de-pintores-de-las-mejores-escuelas-de-bellas-artes>> [consulta: 11.02.2013].

49. Elsa Fernández-Santos, “Elogio de la réplica” [en línea], *El País*, 1 de febrero de 2013. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/31/madrid/1359654985_497302.html> [consulta: 12.02.2013].

una cacofonía de preguntas que van más allá del enfoque exótico o el anuncio de un Velázquez “Made in China” de los reporteros y sus predecibles argumentos. ¿Es que no hay un mismo número de copistas a diario en el Prado, para que el grupo chino sea una novedad reseñable? ¿Acaso el reglamento “anti fraude” que obliga a variar al menos cinco centímetros por lado del lienzo, no ha sido normativa impuesta desde siempre a los copistas? ¿Es instructiva la práctica de la copia al natural de la pintura, en el contexto de un postgrado de estudios artísticos? ¿Por qué vienen a copiar al Prado los estudiantes y profesores de Pekín? El Museo del Prado transformado en sede internacional de las “nuevas” prácticas academicistas contemporáneas, también podría ser otro titular.

En lo relativo al patrimonio desaparecido durante la Guerra Civil, otro motivo que nos hacía pensar en el Prado fueron los artículos que intermitentemente se han referido a lo que se conoce como el *Prado Disperso*; el fondo “flotante” depositado con carácter temporal en otros museos o instituciones se estima actualmente en más de 3000 obras, entre las cuales se contabilizan en paradero desconocido 885 piezas⁵⁰, aunque llegaron a ser más. Los informes de fiscalización del Tribunal de Cuentas instan a “proseguir la búsqueda y seguimiento de obras registradas no localizadas”⁵¹, una labor de la que el Servicio de Depósitos informa periódicamente. Al inicio de la investigación sobre el tema, nos resultó curioso saber que, entre las instituciones catalanas con obras del Prado en depósito por Orden Real desde las primeras décadas del siglo XX, la Universidad de Barcelona fuera a la cabeza con 56 obras y el MNAC, con 27, está asociado al Prado en el control y conservación de sus depósitos en Cataluña. El Prado resta importancia a la *dispersión* de su fondo, ya que es un hecho ligado a la historia de la institución misma; las obras se diseminaron sin remedio y los avatares históricos (incendios, guerras, robos, descuidos) dificultaron su localización. Mientras el Estado insiste en proseguir con la búsqueda de los bienes que constan en los antiguos inventarios, ya que la ley reguladora del museo lo establece, la institución justifica la labor incompleta por falta de medios para abarcar esta descomunal tarea.

En una conferencia impartida en el museo en el año 2013, Mercedes Orihuela, conservadora encargada del *Prado Disperso*, explica la historia de la colección y los motivos que dieron lugar a la dispersión de los depósitos, inicialmente cedidos a congregaciones religiosas y, con el tiempo, a todo tipo de organismos públicos: instituciones gubernamentales, diplomáticas, militares y educativas. Relata alguna anécdota curiosa, como el caso de dos pinturas de Matías Ximeno depositadas en la Diputación de Santiago de Cuba, enajenadas durante la Guerra de Independencia, y localizadas hacía algunos años por un turista que les facilitó la información y fotografías de la ubicación actual. A día de hoy, el Prado sigue realizando depósitos que la conservadora defiende, pese al revuelo que producen los avisos del Tribunal de Cuentas, ya que mantiene activa la colección en lugar de almacenada en la sede. Un *Prado Disperso*, deslocalizado, descompuesto o damnificado

50. José Marcos, “El Prado no encuentra 885 obras” [en línea], *El País*, 19 de julio de 2014. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/18/actualidad/1405705813_776531.html> [consulta: 10.06.2015].

51. España, Cortes Generales. Resolución de 18 de mayo de 2010, aprobada por la Comisión Mixta para las Relaciones con el Tribunal de Cuentas, en relación con el Informe de fiscalización del Museo Nacional del Prado, ejercicio 2005. B.O.E., 2 de julio de 2010, nº 160, Sec. III., p. 58163-58201; España, Cortes Generales. Resolución de 25 de noviembre de 2014, aprobada por la Comisión Mixta para las Relaciones con el Tribunal de Cuentas, en relación con el Informe de fiscalización del Museo Nacional del Prado, ejercicio 2012. B.O.E., 9 de marzo de 2015, Sec. III., nº 58, p. 21209-21269.

por el tiempo –pero al fin y al cabo, vivo– nos resultaba un contexto sugestivo para acoger el relato; y *Las cajas chinas*, un artefacto para revisar su historia, reencontrar algunas de sus obras perdidas y, por qué no, intentar menguar la lista, aunque fuera a golpe de copia china.

PERDIDAS EN LOS CATÁLOGOS RAZONADOS

Revisamos algunos repertorios generales sobre la pintura española del Siglo de Oro para ir decidiendo, en torno a las obras perdidas, cuáles podían ser “candidatas” a ser copiadas; buscando si existían imágenes de las pinturas, e informándonos sobre algunos autores prácticamente desconocidos para nosotras, a excepción de los artistas más renombrados. Teníamos anotados pintores de la Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII, una época de influencia italiana que, más allá de desarrollar una tendencia, muestra lenguajes expresivos muy similares limitados a los encargos de pintura para la Corte; los autores surgen alrededor de una clientela nobiliaria y religiosa, radicada en torno a la monarquía, que diseñaba el carácter de una producción casi exclusivamente religiosa, salvo por algún tema de mitología clásica o historia. Los maestros pintaban junto a sus discípulos obras de encargo, y a los más renombrados no les faltaron imitadores y copistas de sus obras y estilos.

En el catálogo de Angulo y Pérez Sánchez⁵², verificamos las obras de Juan de la Corte *Expulsión de Sanaquerib* –depósito del Prado en Tortosa y destruida en 1936– y *Batalla con elefantes* y *Una Batalla* –desaparecidas en la Diputación Provincial de Tarragona– y *Curación de un endemoniado* de Vicente Carducho –destruida en la parroquia del Corazón de María de Madrid. El volumen de los autores dedicado al segundo tercio del siglo XVII⁵³, marca como fecha de corte la muerte de Velázquez y recoge artistas cuya producción se desarrolla en paralelo a la obra realizada para Palacio, pintores de estética muy refractaria a la de sus maestros de la generación anterior, y cuya materia no escapa al retrato y la temática religiosa. Localizamos obras en paradero desconocido de Francisco Collantes, Bartolomé Román y Juan de Toledo; y algunas destruidas de Antonio Arias, Antonio de Pereda y Matías Ximeno, como su *Paisaje con Diana y Acteón*, destrozada en Tortosa. Del tomo dedicado a los pintores toledanos⁵⁴ –en su mayoría, a la diáspora de pintores discípulos del taller del Greco– solo nos fijamos en un *San Bartolomé* de Luis Tristán, en *La Cabaña con pastor* de Pedro Orrente, perdida del depósito del Museo Arqueológico de Toledo; y en un imitador de este último, Cristóbal García Salmerón, de quien habíamos anotado una pintura de *San Andrés* depositada por el Prado en la Iglesia parroquial de Almería y que desapareció durante la guerra.

A través de un cúmulo de catálogos razonados, también íbamos siguiendo las pistas de las obras ausentes, aquellas de las que habíamos detectado que

52. Diego Angulo Iñiguez; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura Española. Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1969.

53. Diego Angulo Iñiguez; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura Española. Escuela Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1983.

54. Diego Angulo Iñiguez; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura Española. Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972.

faltaba su número de inventario pero no habíamos encontrado más información –como si simplemente se hubieran esfumado del minucioso registro digital del Prado. Nuestra doble esperanza con Murillo ya cojeaba desde que habíamos deshilado la trama de *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*, que había sido devuelta en 1939 a su lugar de procedencia –la iglesia del sevillano Hospital de la Caridad; otra publicación de Angulo nos hizo desestimar a *Santa Ana y la Virgen*, que había sido parte de la colección del Palacio Real de Madrid, y robado en el Prado. De Murillo fuimos desestimando varias pinturas en paradero desconocido o robadas, por falta de datos que nos indicaran que su desaparición tenía alguna relación con la Guerra Civil. Lo mismo pasó con otras obras de José de Ribera, Carreño, Pantoja de la Cruz, dos pinturas de Zurbarán de las que no encontramos más información (un *San Francisco en meditación* y un *San Francisco en oración*); y también con varias obras supuestamente perdidas de Francisco Ribalta, aunque las obras ubicadas en la iglesia parroquial de Algemesí fueron posiblemente destruidas, ya que resultó devastada durante la guerra.

La publicación de Fernández Pardo –posiblemente la más extensa en lo referente a expolios, saqueos y destrucción del patrimonio artístico español– abarca desde la Guerra de la Independencia (1808) hasta la actualidad. De la parte dedicada a la Guerra Civil ⁵⁵, nos embaucaron algunos sucesos que, según el autor, continúan siendo un misterio, como el desaparecido cargamento del yate Vita que fue enviado a México por las autoridades republicanas y supuestamente contenía, entre otros objetos, joyas y cuadros de gran valor. También se describen las cuantiosas ventas de la Iglesia –que ofertaba sus bienes para recomponer pérdidas– y los años de postguerra, una época dorada para anticuarios y exportadores de arte, que hicieron el agosto con las cuantiosas pinturas del Siglo de Oro que misteriosamente han ido resurgiendo en los mayores museos europeos y estadounidenses. El país se convirtió en un lugarpreciado para el tráfico y la compra de arte barato. Entre el rastreo de Fernández Pardo, cotejamos el robo al depósito del Prado en Tortosa –que nunca se esclareció –, donde se encontraban el *Paisaje* de Collantes, el *Paisaje con Diana y Acteón* de Matías Ximeno, la obra desaparecida *Degollación de San Juan Bautista* y las destruidas *San Jorge y el dragón*, *Santa Catalina*, *San Jerónimo* y *San Juan Bautista* de Luis Tristán.

Otra tarea que nos parecía interesante, era revisar el listado de Cartones para tapices, las obras que sirvieron de modelos para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, una de las manufacturas reales para la fabricación de objetos de lujo para el consumo principalmente de los palacios, fundada en 1721 por Felipe V, a imitación de los talleres reales franceses en la aplicación de la política mercantilista ilustrada del modelo de Colbert. Los diseños originales realizados por los pintores de la corte se inspiraban en los estilos italianos y franceses, respondiendo al fin decorativo de estas manufacturas con motivos mitológicos y costumbristas. Se asigna como época más brillante la dirigida por Anton Raphael Mengs –con Carlos III al trono–, de estilo neoclásico, temas de costumbres, escenas, tipos y paisajes

55. Francisco Fernández Pardo, op. cit.

españoles, influjo de la Ilustración. El sucesor Mengs como director de la Real Fábrica fue Francisco Bayeu, que contrató a jóvenes artistas, entre ellos a su hermano Ramón Bayeu y al que sería el más destacado: Francisco de Goya, que inició así su primer trabajo para la corte madrileña.

Para contentar nuestra mitomanía, hubiésemos querido localizar una obra “candidata a copia” de Goya, pero en su defecto debíamos contentarnos con la lista de Cartones para tapices depositados en el Palacete de la Moncloa antes de ser devastado en la Guerra Civil. Los inventarios de los cuadros existentes en la Real Fábrica de Tapices depositados en el Real Museo de Pintura, fueron detallados por Gonzalo Anes en la publicación de la testamentaria⁵⁶ de Fernando VII, con una descripción de las pinturas, entre las cuales teníamos seleccionados diversos cartones de Ramón y Francisco Bayeu. “Yd. Otro del dicho autor que representa un ciego con un lazarillo tocando delante de unas jentes, alto dos y medio varas, ancho una y tres cuartas” por la cantidad de 2.000 reales vellón, certificados y tasados en 1734 por Vicente López, pintor de Cámara de S.M.

¿Cómo ordenar todos estos encuentros? En esta etapa de obsesión continuada llegamos a recolectar un sinfín de citas, referencias y láminas; y por otro lado teníamos los *post-it* sobresaliendo de nuestros archivadores, marcando en colores los descubrimientos fortuitos, las anécdotas, las apariciones, los abandonos: un atlas propio sobre el que volcar el relato que todavía está por llegar. Sobre este mapa, empezamos a trazar líneas y conexiones, lo que las imágenes nos cuentan y cómo las relacionamos: nos acogimos a ese modo de orientarnos en la lectura, en el que “las imágenes van tomando posición” –nos recordaría Didi-Huberman. Las que se nos quedan “adheridas” a la mesa de trabajo, las que sobreviven, al final depende de lo que las imágenes nos evocan, de lo que invocan del pasado en el presente. Un archivo expandido, exhortando al material modesto de las fotocopias, reverbera en el pensamiento y se ponen en evidencia las líneas entrelazadas a nuestra percepción vigente, y en este sentido nuestra memoria evidencia los síntomas que describen una historia que no es la única, los anacronismos toman partido con respecto a lo que entendemos como nuestra “actualidad”.

Las imágenes que miramos están impregnadas de los estragos de la guerra, de las desapariciones y las supervivencias; pero además, en sus trazados contemplamos las huellas de la autoridad: las representaciones producidas por el poder eclesiástico componen el núcleo duro, el régimen de creencias hegemónicas que gobernaron en el pasado lo público y lo privado, los pasajes bíblicos, las adoraciones, los santos; por otro lado tenemos los símbolos de la corte, creados bajo las directrices de consumo que dictaban los gustos (buenos y malos) de la nobleza, escenas galantes y vida cortesana. Lo que nos queda del Prado finalmente, tiene mucho que ver con sus legados, que a través del tiempo han “dibujado” la colección: del apartado de la primera época y las escuelas de finales del siglo XVIII, elegimos *La cabaña* de Pedro Orrente; en el segundo bloque separamos las obras que fueron expropiadas durante las desamortizaciones y que más claramente reflejan el furor

56. Gonzalo Anes, *Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado*. Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, p. 304.



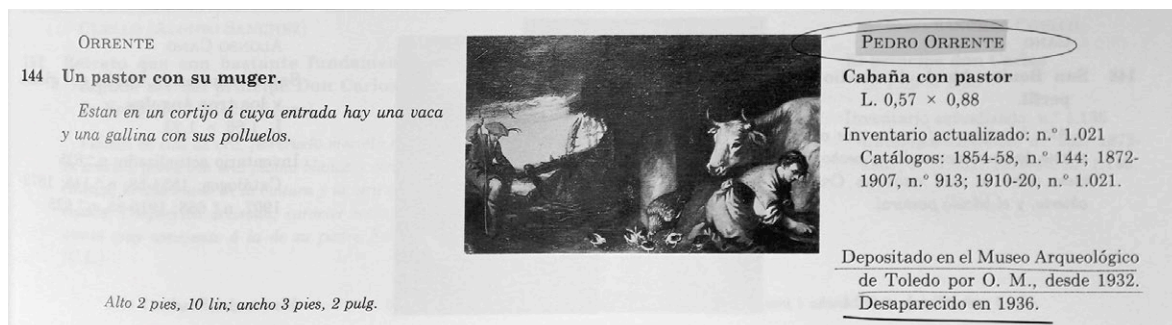
iconoclasta de la guerra, y nos quedamos con un santo del Greco; del tercer grupo, nos centramos en las pinturas para tapices de Bayeu, que propagan reminiscencias de un *way of life*, con sus asuntos campestres, sus diversiones aristócratas y su *Weltanschauung*.

Compilamos toda la información necesaria para reproducir *La cabaña* de Pedro Orrente (1580-1645), que fue un artista de éxito en su tiempo, conocido como *el Bassano español*, muy solicitado por sus series de temas del Antiguo Testamento ambientados en paisajes frondosos. Trabajó en el taller del Greco, y se cree que en Italia pasó por el taller de Bassano, donde adquirió el estilo pictórico y además, una concepción de la pintura orientada al mercado, que se traduce en su adaptación de los temas bíblicos, incorporando personajes, animales y objetos cotidianos que emparentaban con la pintura de género que gustaba a sus adeptos⁵⁷. “Nadie ha pintado con más gracia, con más propiedad y más verídico acento los rebaños y cabañas; y esta habilidad sin duda le introdujo á preferir á todos los asuntos aquellos pasajes sagrados que son como los idilios ó pastorales de la historia patriarcal. Su color es de casta enteramente veneciana, y en sus paisajes hay efectos de lux dignos de Tiziano, sobre todo en los celajes”⁵⁸.

Gracias al extendido gusto por Orrente y a que la pintura no salió del Prado hasta 1932, pudimos encontrar fotografías y mucha documentación de la época que la describía. A pesar de esto, decidimos en el último momento –estando ya en Dafen– no seguir adelante con la copia y centrarnos en las otras obras.

57. Diego Angulo Íñiguez; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, op. cit., pp. 227-358.

58. Pedro Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico*. Museo del Prado, Madrid, 1872, p. 495.



Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas*. Vol. I, p. 57

CIEGO MÚSICO Y LAZARILLO DE FRANCISCO BAYEU

Francisco Bayeu (1734-1795) inició su formación en Zaragoza, en el taller de Juan Andrés Merklein. Después de un breve paso por la Academia de San Fernando de Madrid, regresó a su ciudad natal, donde realizó varios encargos para iglesias y conventos, hasta que Anton Raphael Mengs lo reclamó en 1762 para que le ayudara en la decoración del Palacio Nuevo; sus colaboraciones en las decoraciones de los reales sitios, le valieron el nombramiento de pintor de cámara en 1767. Trabajó como pintor de frescos en la corte, compaginado con encargos de las autoridades

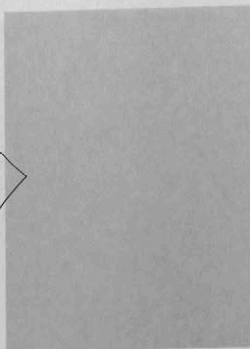
eclesiásticas de Zaragoza, como las bóvedas de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar, y con otros pedidos, realizó el claustro de la catedral de Toledo y la capilla real en el palacio de Aranjuez. Con el viaje de Mengs a Roma, fue nombrado su suplente, asumiendo las tareas artísticas de la Fábrica de Tapices; realizó modelos con su hermano Ramón y supervisó los trabajos del marido de su hija, Francisco de Goya. Fue director de pintura en la Academia de San Fernando –sustituido por su yerno al enfermar por exceso de trabajo– y pintó sus últimas obras en el Palacio de El Pardo y el Palacio Real de Aranjuez. Enmarcada en el estilo de la pintura tardobarroca, su producción asimila el influjo de los principios neoclásicos de Mengs.

En la época, los cartones para tapices se consideraban un trabajo menor de escaso valor, se saldaba a los pintores por cartón que entregaban; los tapices que se tejían sirvieron para decorar los aposentos privados de palacios y otras residencias reales del país. Cuando Bayeu fue nombrado pintor de la corte, reinaba Carlos III, aficionado a la caza; por ese motivo, la corte se traslada a los sitios reales que disponían de grandes cotos: San Lorenzo del Escorial y el Palacio del Pardo. Sus estancias se renovaron para la familia del monarca y su séquito, y se preparó una nueva decoración de tapices: el director de la fábrica recibía las dimensiones de las salas junto a las preferencias por unos u otros temas. Antes de pintar el modelo, el artista preparaba un boceto a escala, que una vez aprobado por el cliente sería el patrón para realizar el cartón al mismo tamaño que se tejería el tapiz; el tema principal de cada pieza se desarrollaba en los lienzos de pared mayores, mientras que los espacios de las sobrepuestas o sobreventanas se solía introducir un tema secundario o subordinado. Finalizados los tapices a medida, se enmarcaban en las paredes con molduras. Tras pasar por diversos propietarios, el Palacio de la Moncloa fue adquirido por Carlos IV, restaurado y adherido al Real Sitio de la Florida; Isabel II lo cedió al Estado, y pasó a llamarse Palacete de la Moncloa. En 1929 se inauguró en él un museo, que sería incendiado y destruido durante la Guerra Civil.

Un músico ciego –tema de larga tradición en el arte europeo– toca la zanfonía (gaita de pobre o gaita zamorana) ayudado por su lazarillo, que acompaña con las castañuelas o los hierros, y de un perro que baila. Esta descripción se corresponde con uno de los cartones de Ramón Bayeu pintado hacia 1786, que posiblemente partiera del boceto que su hermano Francisco realizó para el lienzo; fue destinado a una sobrepuesta del cuarto de los príncipes de Asturias en el palacio del Pardo. El tema del ciego acompañado por el niño que guía fue utilizado también por Goya en uno de sus tapices, aunque de muy distinta manera; a medida que se libera de la autoridad de los Bayeu, abandona los temas tradicionales de cazadores y alegorías con aldeanos, introduce personajes locales y aumenta la complejidad de los asuntos y las figuras, hasta el punto que tuvo que rehacer alguna composición, como en el caso de *El Ciego de la guitarra* (1778), que le fue devuelto para dar más claridad a los contornos que debían seguir los tejedores, ante la imposibilidad de poder copiarlo en tapicería.

5637

Un ciego tocando la gaita y un niño los hierros ancho 1,52 alto 2,18 *Por el mismo.*



P3037

FRANCISCO BAYEU

Un ciego tocando la gaita y un niño los hierros
L. 2'18 x 1'52

Depositado en el Palacete de la Moncloa, en Madrid, por R.O., desde 1924. Destruído durante la Guerra Civil

5638

Un majo tocando la guitarra. ancho 1,38 alto 1,34 *Por el mismo.*



RAMÓN BAYEU

El majo de la guitarra
L. 1'84 x 1'37

Inventario actualizado, n° 2521
Catálogos: Museo del Prado, 1933-1985. n° 2521

Museo del Prado

5639

Un muchacho con una cesta en el brazo ancho 1,40 alto 0,98. *Por el mismo.*



RAMÓN BAYEU

El muchacho de la esportilla
L. 0'93 x 1'41

Inventario actualizado, n° 2523
Catálogos: Museo del Prado, 1933-1985, n° 2523

Museo del Prado

5640

Un Jardinero vendiendo claveles.
Ancho 1,20 alto 3,40. Por el mismo.



FRANCISCO BAYEU

El vendedor de flores
L. 3'34 x 1'19

Inventario actualizado, n° 7181

Museo del Prado



Francisco Rodríguez, *El Palacio Real. Antecámara de Embajadores*, 1920. Tapices de Bayeu y Goya



Hauser y Menet, *Antecámara de Lacayos*, 1929. Vista de los cartones en el Palacete de la Moncloa



En los primeros años de la Real Fábrica predominaban las escenas galantes, los temas de caza se introducen más tarde en consonancia con las aficiones del rey, y finalmente se incorporan las temáticas populares y costumbristas, con escenas campestres que reflejaran una vida desenfadada e idílica de la alta sociedad madrileña, alejada de las dificultades cotidianas de las clases populares. Al estilo clasicista y académico de Mengs, le sustituye la sensibilidad cortesana rococó, más vistosa y colorida, que reclamaba la familia real. Si bien las primeras composiciones reflejan el gusto vigente, Goya supo proyectar sus inquietudes creativas en la mayoría de sus Cartones; aunque la actividad de cartonista no era la que más le satisfacía, sus obras no resultan nada convencionales.

Con todo esto, el asunto del anunciador ciego y el niño sirviente resalta entre el resto de temáticas de los Cartones, Goya volvería sobre el motivo años más tarde, al pintar *Lazarillo de Tormes* durante la Guerra de la Independencia. El pasaje literario es evidente, representa el fragmento en que Lázaro intenta engañar al ciego sustituyendo por un nabo la longaniza asada que se zampa, pero éste le mete la nariz en la boca al “olerse” el engaño. El texto anónimo, precedente del subgénero literario de la novela picaresca, transmite una visión humanista y desencantada; fue uno de los libros prohibidos por la Inquisición, que solo permitió una versión expurgada de los pasajes anticlericales. La novela, muy divulgada, traducida e imitada, produjo un fuerte influjo y revulsivo frente a las idealizadoras narraciones renacentistas.

Armados de ingenio y artimañas engañosas para combatir el hambre, los personajes revelan una visión desencantada de la sociedad y una burla sobre la moral; el lazarillo intenta engañar al ciego, pero no lo consigue: como ya le advirtiera, no debe fiarse de nadie, y menos de un ciego por el hecho de serlo.

Yo torné a jurar y perjurar que estaba libre de aquel trueco y cambio; mas poco me aprovechó, pues a las astucias del maldito ciego nada se le escondía. Levantóse y asíóme por la cabeza, y llegóse a olerme; y como debió sentir el huelgo, a uso de buen podenco, por mejor satisfacerse de la verdad, y con la gran agonía que llevaba, asiéndome con las manos, abríame la boca más de su derecho y desatentadamente metía la nariz, la cual el tenía luenga y afilada, y a aquella sazón con el enojo se habían aumentado un palmo, con el pico de la cual me llegó a la gulilla.

Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes*.

Podría resultar una ironía que un tapiz sobre un ciego con un lazarillo decorara una estancia palaciega pero, a diferencia de los Austrias, los Borbones no querían temas clásicos, sino escenas campestres, diversiones populares con majas y majos que pudieran representar la España de la época, contagiada de la moda francesa. El apogeo cultural y económico durante el periodo del Siglo de Oro, fue fundamental en el desarrollo de una estética realista y populizante fraguada como

59. Carl Justi, *Velázquez y su siglo*. Espasa-Calpe, Madrid, 1953.

60. Carlos E. Mesa, "Divagaciones sobre la literatura picaresca" [en línea], *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, nº 3, 1971, pp. 559-617. <http://cvc.cervantes.es/lengua/the_saurus/pdf/26/TH_26_003_083_0.pdf> [consulta: 15.05.2015].

contrapartida al estilo idealista del Renacimiento y que, en la literatura, propició los géneros misceláneos, de tendencia anticlasicista. Las complejidades del ulterior estilo Barroco vendrían acentuadas por la reacción religiosa, nobiliaria y cortesana, de signo moralizante –elevar lo noble sobre lo vulgar. Entre el realismo de la picaresca –en el que abunda el tema del lazarillo, los mendigos o mozos– y la idealización aristocrática, la hibridez de la novela cortesana –una narrativa muy divulgada y leída en la época– recogía estas temáticas que vemos representadas en los Cartones de tapices de los Bayeu: el galanteo amoroso, la música, las cartas, los personajes populares y las modas de la época. Son varios los autores que señalan las fuentes literarias en la pintura, Carl Justi⁵⁹ subraya las influencias en la pintura de Velázquez quien, pese a las magnificencias imperiales, seguía con mirada atenta a la vida común de las clases populares y cultivó el género realista.

Pícara es persona de baja condición, astuta, ingeniosa y de mal vivir; y el arte de colarse, en sí mismo, recibe el nombre de picaresca⁶⁰.

Tapices cuyos cartones se han perdido:

Nº 60

CIEGO TOCANDO LA GAITA ZAMORANA

El Escorial

Medidas: 2,77 x 2,00 m.

Realizado el cartón en 1799, siendo tasado en 3.000 reales de vellón.

La descripción en los inventarios: "Un ciego tocando la gaita zamorana, asido a ella una cuerda con que tiene atado un perro, a su lado el lazarillo sonando los hierros, a más distancia de éstos varias gentes oyéndoles".

José Luis Morales y Marín, *Los Bayeu*, pp. 150-151.

LOS GRECOS DEL PRADO

Doménikos Theotokópoulos (1541-1614), conocido como El Greco, fue un pintor de final del Renacimiento nacido en Candía, capital de Creta, donde de joven fue apreciado por sus iconos postbizantinos. Se trasladó a Italia, donde se desarrolló en el estilo renacentista, primero asimiló el estilo de Tiziano y Tintoretto en Venecia y después, en Roma, estudió el manierismo de Miguel Ángel. En 1577 se estableció en Toledo, donde permaneció el resto de su vida, desarrollando un estilo propio en su pintura.

El Greco "pintor singular", fue un cliché que le acompañó a lo largo del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, cuando el conocimiento de este pintor adscrito a la escuela veneciana era muy escaso y su pintura se relacionaba con lo extraño y lo caprichoso. El museo contó desde sus inicios con la serie de retratos de la

colección real de Fernando VII, que llegaron a amontonarse en el llamado *Depósito del entresuelo*, en el que no aparece reflejado uno de sus más conocidos retratos –el *Caballero anciano*– por estar, hasta 1839, en el taller del pintor de cámara Vicente López, un dato de interés, ya que era el director artístico del Prado y por lo tanto responsable de los Greco que permanecían en los almacenes. La situación varió a finales de ese decenio, cuando fue nombrado director artístico el también pintor José Madrazo, quien mostró un cierto interés por el cretense, aumentando el número de obras expuestas. En 1839, con la ampliación de las salas, la práctica totalidad de su obra en el Prado –diez pinturas– quedó expuesta. En esa época de abarrotamiento expositivo que gustaba a Madrazo, se mostraban en el museo 1.800 cuadros, algunos colgados en lugares marginales como pasillos o escaleras; las obras apiladas de los almacenes se expusieron sin tratar, pasando por la Sala de Restauración en años sucesivos, donde se aplicaban los criterios de la época: limpiezas, reentelados, para fortalecer las telas originales; aplicación de retoques cromáticos y barnizados con resinas naturales ⁶¹.

Aunque la predilección del museo por el Greco no varió sustancialmente, sus retratos dispersos por las salas modelaron una percepción que fue subrayándose a lo largo del siglo, especialmente para los artistas, como Édouard Manet, que se entusiasmó con el pintor griego en su visita al Prado en 1865. Poco después, en 1867, Mariano Fortuny copió a la acuarela su retrato más emblemático, el *Caballero de la mano en el pecho*, que luego incluiría en el fondo de una de sus obras: *Elección de la modelo*. La apreciación del Greco como retratista calaría en los círculos artísticos por sus obras del Prado, el principal escaparate artístico del país.

Sus pinturas de temática religiosa eran escasas hasta que, en 1872, se incorporaron los fondos del Museo de la Trinidad; ese año se editó un catálogo del Prado con referencias a estas obras, incluyendo una biografía del Greco que lo situaba todavía en la escuela veneciana y, además, registraba por primera vez reproducciones fotográficas del estudio de Jean Laurent, que en ese momento poseía el privilegio de comercialización de fotografías del Prado. Este ingreso incrementó notablemente el número de obras del artista –procedentes del colegio agustino de Doña María de Aragón–, abarcando la etapa final del pintor. Las expropiaciones de iglesias desamortizadas en Madrid y provincias limítrofes, ejecutadas sin rigor, derivaron en una vaguedad de datos en los inventarios, que ocasionaron dificultades sobre la autoría del Greco. Los problemas de espacio del Prado se agravaron con la llegada de estos fondos, por lo que en los años ochenta del siglo XIX, muchas obras iniciaron una diáspora por distintas instituciones españolas. Entre estas obras que se cedieron en calidad de depósito, algunas eran del Greco: en 1883 se llevó *La Anunciación* al Museo Balaguer de Vilanova i la Geltrú, en 1884 *San Francisco y el hermano León* fue cedido al Consejo de Estado de Madrid y *Cristo abrazando a la cruz*, a la Universidad de Zaragoza –aunque este volvería al museo ocho años después–; *San Juan Evangelista* y *San Francisco de Asís* pasó en 1885 a la Casa de la Salud y Convalecientes; y en 1888 se depositó un *Santo Domingo* orante en la

61. Leticia Ruíz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, p. 15.

iglesia parroquial de San Pedro, en Calera (Toledo), obra proveniente también del Museo de la Trinidad y que se destruyó durante la Guerra Civil ⁶².

El Greco inauguró en la España del siglo XVII una nueva manera de retratar, Madrazo subrayaba que en su etapa final pintó de una manera tan seca, desapacible y dislocada “que no parece sino que de todo punto perdió el juicio”. La consideración sobre el Greco no había variado hasta que Pío Baroja publicó dos artículos en el periódico *El Globo*, se ocupó de sus retratos y también de la pintura religiosa, escribe que “indican algo de su manera de ser y de pensar. Son como trozos de una gran curva, porque la labor completa del Greco es una parábola cuyo principio está en cuadros como Cristo en brazos del *Padre Eterno* y el *Expolio* de la Catedral de Toledo; su final en el *Bautismo de Cristo*, y el *akmé*, la cúspide, la parte alta de la curva, en el *Entierro del Conde Orgaz*” ⁶³.

Sin embargo, sus obras no volvieron a captar la atención de artistas y críticos hasta finales del siglo XIX, cuando comienzan a ser objeto de estudio, desencadenando una proliferación de escritos sobre el pintor, que fue proclamado como uno de los más grandes maestros, propiciando que el Prado organizara en 1902 la primera exposición del Greco con veintitrés pinturas del museo y el resto ajenas.



Moreno, Sala de la exposición temporal de obras del Greco

En este momento, el conocimiento general que se tenía sobre sus obras era escaso, primordialmente porque muchas de ellas eran propiedad particular, de modo que la muestra planteaba también el cotejo y estudio de un grupo importante de Grecos llegados de colecciones privadas y que, en muchos casos, se mostraban por primera vez al público. El evento fue también un “escaparate de venta, casi inmediata, a coleccionistas o marchantes extranjeros”, las pinturas pasarían a museos como el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, la National Gallery of Art de Washington, el Art Institute de Chicago o el National Museum de Estocolmo; importantes instituciones que extendie-

ron el interés por el Greco. Poco tiempo después de cerrarse la exposición, un real decreto daba al cretense la titularidad del *San Bernardino* del colegio de Toledo, poniendo en evidencia por esas fechas la planificación de un espacio propio para su obra en el museo. El *San Bernardino* volvería a Toledo más tarde para integrarse a la Casa y Museo del Greco, aunque el Prado no perdería su titularidad.

La ampliación del Prado proyectada por Fernando Arbós se puso en marcha en 1920, con el museo bajo dirección del historiador Aureliano Beruete; se dedicó al Greco la sala XXX, un espacio que engazaría las salas de Tiziano con el salón dedicado a Velázquez. La crítica de la época celebró la apertura del nuevo espacio, como manifestaría el entonces prestigiado Eugeni d'Ors: “Felicitémonos de que, por fin gracias a Aureliano de Beruete, el Greco pueda ser desde hoy estudiado, en nuestro Museo de Pinturas, con aislamiento y dignidad”. A lo largo de los años, las opiniones de la crítica acompañaron a las nuevas remodelaciones y los procesos de cambio museísticos llevados a cabo en la institución.

62. *Ibíd.*, p. 17.

63. *Ibíd.*, p. 18.

Durante el periodo que más nos interesa, la Guerra Civil, el Museo del Prado se convirtió en destino temporal de algunos Grecos más, la masiva incautación llevó aparejada en ciertos casos la restauración de esas obras a manos de Manuel de Arpe. Los Grecos de Illescas, que provenían del Hospital de la Caridad, se habían almacenado en los sótanos del Banco de España –contra los dictámenes técnicos– para ser protegidos; cuando en diciembre de 1937 llegaron al museo, estaban en muy mal estado, arrugados y cubiertos de moho. El hallazgo y recuperación de las cinco pinturas dio popularidad a la labor de la Junta del Tesoro Artístico, que realizó una publicación tras finalizar el proceso. La salvaguarda del Greco trajo otras telas de Madrid, Toledo y Guadalajara, que acabarían siendo compradas por el Prado ya durante la posguerra; del apostolado que se hallaba en la localidad de Alcarreña de Almadrones, compuesto por un lienzo de la imagen de Cristo y ocho de los apóstoles, el Estado adquirió cuatro para el Prado después de la guerra, y el resto se dispersó por colecciones norteamericanas ⁶⁴.

Los apostolados definieron una producción novedosa del Greco y su taller a principios del siglo XVII, última etapa del pintor; ponen de manifiesto la capacidad del cretense para idear prototipos. A su proposición iconográfica entre la tradición bizantina y la iconografía europea, se suma la intencionalidad de identificar con algún atributo a cada una de las figuras representadas. Se conocen una cantidad considerable de estas series de retratos ideales que culminan su estilo, lo que evidencia el tipo de producción de esta novedad iconográfica en la tradición religiosa española, que alcanzó una notable aceptación –y consiguiente demanda– y explica la producción del taller ⁶⁵. Josep Gudiol insiste en sus estudios en la cronología tardía del apostolado: algunos conjuntos son desiguales, la mayor parte de las telas fueron concluidas por el taller, con partes trabajadas por el Greco en grados distintos.

En el catálogo razonado sobre las obras del Greco en el Museo del Prado, su autora –Leticia Ruíz– las ordena en base a dos categorías: “obras autógrafas”, realizadas únicamente por el Greco o con ayuda de algún miembro del taller –clasificadas entonces como “Greco y taller”–; y “obras de taller y escuela”, que se hayan subdivididas bajo tres variables: “taller del Greco”, para las obras realizadas por algún ayudante del artista; “seguidor”, para obras de fecha diversa que mantienen el estilo y temas del pintor; y “copia”, para realizaciones también de distintas fechas, que repiten ejemplares del Greco y su taller. Interpretando el contenido del catálogo, resulta sugerente pensar en las capas de manos que se han añadido a las del maestro durante una historia de restauraciones dilatada en el tiempo; debemos sumar las manos de los pintores de su taller e incorporar las manos de los pintores del estudio de restauración, todas ellas atentas al estilo y pincelada del maestro. La autora describe minuciosamente las pinturas, recogiendo en cada una las referencias dadas por los principales autores especializados en sus catálogos: Cossío, Wethey, Camón Aznar, Gudiol y Álvarez Lopera. Se reseñan las obras destacando los grados de participación del artista: “Pensamos que tanto la tela del Prado, con

64. *Ibíd.*, p. 149.

65. *Ibíd.*, p. 151.

un excepcional tratamiento del fondo, como la de la catedral toledana estarían pergeñadas por el maestro, aunque con participación del taller en las manos, cabello y parte de la vestimenta”⁶⁶ –señala una descripción. Se reconocen las partes realizadas o retocadas por el Greco, se comparan las versiones y su relación con las pinturas originales, se describen los matices: la calidad del ejemplar depende de eso.

LA FACTORÍA DEL GRECO

“Y así diríase que una nota de todas esas distintas melodías de arte ha quedado prendida en la música del arte de Domenikos Theotokopoulos”⁶⁷. Esta y otras citas recogidas de la publicación Goldscheider reflejan como la producción del artista es fruto de un intercambio continuado con otros autores, las copias y reproducciones de su etapa de formación son reivindicadas como métodos de aprendizaje legítimos, y su singularidad y noción de “estilo” –que interesaría en su época y le llevaría a ser un autor reconocido y demandado– justifica la reproducción de sus lienzos por “el Greco y su taller” como un medio habitual de difusión de su obra. Nuestro mayor interés al incorporar a la “serie de copias chinas” una obra del Greco, es que podemos pensar su producción en el modelo de una factoría. Su abundante legado nos recuerda que la copia no nace en la época de las máquinas, aunque la fabricación en serie es una concepción que trajo consigo la técnica industrial en el siglo XIX, desarrollada y mejorada a lo largo del siglo XX; la revolución industrial cambiaría la estructura material, las relaciones económicas y sociales, y la conciencia occidental sobre los productos obtenidos en serie, pero la producción de copias artísticas se remonta por lo menos al Renacimiento⁶⁸. Antes de la era de la reproducción mecánica, las copias eran realizadas por artistas y por talleres de forma habitual, aunque tenemos diferentes clases de copias que confirman y ratifican la estrecha relación entre el valor (simbólico y comercial) y la autoría. Durante el Renacimiento, las copias realizadas por el propio artista –autor del original– llevaban consigo el valor del original, y podían ser firmadas por el artista como un “original”; pero además se elaboraban en los talleres del artista “ediciones limitadas” bajo supervisión del maestro, que también eran consideradas obras auténticas, aunque pudieran comerciarse con inferior valor venal.

Se conoce que el Greco trabajó en el taller de Tiziano, y quizá también en el de Tintoretto y el de los Bassano; Goldscheider relata que “El joven Greco hizo algunas copias de Tiziano, de las que se conservan dos: una *Mater Dolorosa*, y un *retrato de mujer*. Fue tanto lo que asimiló de toda la obra pictórica de Tiziano que ya nunca se vio libre de su influjo (...) Copió también una *Adoración de los pastores*, de Jacopo Bassano, de la que hizo varias réplicas”⁶⁹. Su notoriedad estuvo ligada al pensamiento y clima artístico del Renacimiento, que desde Italia impregnaría a otros países de Europa; “en la época en que el Greco se instaló en España, no existía todavía una pintura nacional española, y la que existía se limitaba a imitar las grandes obras maestras de otros pueblos. (...) Este imperio era demasiado vasto y eran demasiados los pueblos con grandes dotes artísticas que formaban parte de

66. *Ibíd.*, p. 147. Ficha de *San Juan Evangelista*.

67. Ludwig Goldscheider, *El Greco. Pinturas, dibujos y esculturas*. Seix Barral, Barcelona, 1956, p. 5.

68. Miles Orvell, “Certificados de autenticidad: El arte en la era de la reproducción digital”, en Sergio Rubira (ed.), *La copia, lo falso (y el original)*. XV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Comunidad de Madrid, Madrid, 2009, p. 74.

69. Ludwig Goldscheider, *op. cit.*, p. 6.

él; Holanda, Flandes y una parte no insignificante de Italia pertenecían a él; de allí venían artistas y hacia allí iban los españoles, ya desde los días de Van Eyck, con objeto de aprender, lo que hicieron con exagerado servilismo, descuidando el cultivo de su personalidad.”⁷⁰ La fama, el poder de la iglesia y la monarquía, y el desarrollo de la burguesía, le trajeron prestigio y encargos, “su *Expolio* le dio rápida nombradía en Toledo. Durante toda su vida el Greco se vio solicitado a que ejecutara varias réplicas de su gran composición, en variantes más pequeñas o más grandes (...) También se han conservado del mismo cuadro algunas réplicas de taller, así como algunas copias contemporáneas hechas por otras manos.”⁷¹ El artista de la época debía tomar consciencia de su personalidad, y debía verse atraído por el saber; la estética del Greco estaba influida por el pensamiento manierista, que daba primacía a la imaginación por encima de la imitación. El aumento de encargos, que mantuvo hasta su muerte, le convirtieron en un artista reputado con su propio taller, en el que también participaba su hijo Jorge Manuel. Fue un periodo de producción abrumadora, que ha quedado constatada en los inventarios; mientras desarrollaba su estilo tardío, le llegaban pedidos incluso de pueblos cercanos a Toledo. Como Álvarez Lopera describe, “durante este periodo El Greco aparece dedicado especialmente a la pintura de cuadros de devoción realizados en gran parte con ayuda del taller. Destinados a una extendida clientela de parroquias, conventos y particulares y producidos a veces de una forma casi industrial, estos lienzos, que constituían la base de sus ingresos, son lógicamente de una calidad muy desigual, pero es a través de ellos como mejor puede seguirse la adaptación del artista al medio español y su capacidad para dar expresión plástica a las formas de religiosidad imperantes en la época”⁷². La última etapa del pintor coincidió con el momento de reafirmación católica contra el protestantismo, siendo la Archidiócesis de Toledo el centro del catolicismo español, sus últimas obras ilustran el repertorio de temas de este ideario. “La Contrarreforma estaba en plena actividad; la ciencia y la mística se disputaban la verdadera concepción del universo; (...) todo hacia grandes progresos; (...) los jesuitas, el de la civilización china; empezaba a manifestarse interés por las cosas exóticas, en Toledo se hacían imitaciones de la porcelana china; y de remotos países llegaban nuevos estimulantes, como el tabaco y el café”⁷³.

La factoría del Greco fue un negocio floreciente, numerosos autores atestiguan su intensa actividad desde la última década del siglo XVI, que no hizo sino intensificarse hasta su muerte; la totalidad de su producción se estima en torno a las trescientas obras –los datos oscilan. Se conoce que tubo diferentes asistentes a parte de su hijo Jorge Manuel, cuya participación y responsabilidad fue creciente. El primero fue Francisco Preboste, quien posiblemente vino de Italia con el Greco, y que actuó como su mano derecha hasta que Jorge Manuel asumió el relevo; el Greco le otorgó, en 1607⁷⁴, todos los poderes notariales para firmar contratos, reclamar pagos y actuar en nombre del maestro en los negocios y valoración de las obras. Otro de sus más importantes discípulos fue Luís Tristán, que también permaneció toda su vida en el taller y asumió –y secundó– plenamente el estilo de su mentor.

70. *Ibíd.*, p. 8.

71. *Ibíd.*, p. 10.

72. José Álvarez Lopera, *El Greco: estudio y catálogo*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2005, p.150.

73. Ludwig Goldscheider, *op. cit.*, p. 12.

74. Josep Gudiol, *The complete paintings of El Greco (1541-1614)*. Greenwich House, Nueva York, 1983, p. 214.

Por su parte, Pedro Orrente –del que destaca la copiosa labor realizada como subordinado del Greco– desarrolló su propia obra y estilo, mudándose a Valencia y Murcia. Con el tiempo, algunos estudiosos han ido añadiendo más nombres al extenso elenco de pintores que trabajaron para el Greco en su taller: Jusepe Martínez, Pedro López, Francisco de Espinosa, Antón Pizarro, Alejandro de Loarte y Juan Bautista Maíno.

Al conjunto de obras del Greco reseñadas por Josep Gudiol a principios de los años ochenta –pintadas en su taller, bajo su supervisión y siguiendo sus bocetos originales–, se añaden una considerable cantidad de lienzos de los que el autor informa, pero que no incluye como originales en su catálogo, aunque hayan sido considerados auténticos por ciertos museos y colecciones. Esta exclusión, indica Gudiol, no es una medida cautelar por desconocimiento, ya que los examina de cerca, como historiador analítico, pero expresa la difícil y delicada situación en la catalogación de ciertas obras. La labor de separar grecos “auténticos” de las pinturas producidas por sus asistentes en su taller –quienes lograron hacer imitaciones casi perfectas–, es complicada por el hecho de que muchas obras que no son completamente auténticas están firmadas por el Greco en persona, ya que puso su nombre sobre ellas como jefe del taller. Naturalmente, esas obras fueron producidas con los mismos materiales y con la misma técnica, siguiendo los bocetos pintados por el maestro, prototipos para la obra en cuestión. Según describe Gudiol ⁷⁵, el Greco organizó su taller en Toledo para la producción en dos niveles diferentes: los encargos importantes y los *modelli* eran pintados personalmente por el Greco en su totalidad y, simultáneamente, sus asistentes realizaban la mayor parte del trabajo de producción de telas de tamaño menor, en las que también participaba de alguna manera, y que seguían una iconografía condicionada por la moda, el estilo y la devoción popular. Era como si hubiera combinado los métodos asimilados en el estudio de Tiziano con el sistema de trabajo metódico y no muy ambicioso de los pintores de iconos bizantinos, con los que inició su temprano aprendizaje. Los talleres medievales son el precedente a este ordenamiento, sería un error creer que estas tradiciones, que respondían a una profunda necesidad socioeconómica, se iban a desvanecer por arte de magia con la llegada de los grandes artistas del renacimiento español. En el siglo XVII, la gran fortuna de Rubens le llevó a emplear a numerosos colaboradores, a los que agasajaba para mantener su fidelidad; aunque el gran artista del barroco flamenco lo hizo en un nivel mucho mayor que el Greco, quizás no había tanta diferencia como se pensó en el pasado.

Esta organización de la producción, dividida entre obras totalmente ejecutadas por el Greco, pinturas de los asistentes con la ayuda del maestro y obras hechas completamente por sus asistentes, permitió una flexibilidad de precio –muy bien adaptada al espíritu de la época– en un país que nunca fue conocido por su inclinación a pagar bien a sus artistas. Los métodos de trabajo del taller también propiciaron que no todas las obras mantuvieran la misma calidad; de ahí que la perfección y los detalles estilísticos (que pueden ser imitados) sean los datos que

75. *Ibíd.*, p. 296.

manejan los historiadores para considerar su autoría. Es un hecho reconocido que muchos coleccionistas que se han manifestado en posesión de una obra auténtica del Greco, en realidad gozan de un producto del taller, una copia antigua, o una de las falsificaciones modernas que han invadido el mercado de arte internacional.

A modo de collage *copy-paste*, nos explayamos en una cadena de citas, recogidas de las notas de las láminas del catálogo de Goldscheider, que ilustra las maniobras del lenguaje que los historiadores fueron adoptando para pormenorizar los “originales” y sus extensas familias (gemelos, afines, próximos u homólogos), detallando sus grados de parentesco y consanguinidad al legitimar el corpus de obras del Greco; eufemismos de la “copia”, que bien pueden extrapolarse a la catalogación de otros autores que también produjeron al brío de sus obradores :

Una copia de gran tamaño y también sin firma se halla en posesión de la Hispanic Society of America (...) Existe en el Prado una copia firmada por Jorge Manuel. Réplicas de diferentes períodos se encuentran en las siguientes colecciones, (...) Florencia, U.S.A., Paría, Toledo, Lyon. (...) Firmado.

Una buena réplica de taller se halla en la National Gallery, London (...) Pese a la firma, es dudoso que el cuadro sea de la mano del Greco. Copias de San Juan y la Virgen, quizá de Jorge Manuel, se encuentran en posesión de la Hispanic Society of America, Nueva York. (...) Otra copia, mal limpiada, estuvo antiguamente en la colección de don José Lázaro Galdiano, Madrid

(...) Existen otras varias réplicas no tan bien conservadas. (...) Firmado, parece que arriba, a la derecha, hubo un San José pintado. Existe en el Prado una mala réplica con el San José. (...) Existe otra copia, mucho más suave de tonos, actualmente en préstamo en el Art Institute de Chicago (...) Otra réplica más floja y anterior se conserva en la Casa del Greco. (...) Firmado. En el Prado hay otra versión con muchos repintes. (...) En poder de la Hispanic Society of America, Nueva York, se halla una réplica más pequeña, firmada con iniciales. (...) Existe una pequeña réplica en la Galería Corsini, Roma Cf. la última versión (...) Existe otra réplica, mayor y sin firmar, en la Capilla de San José, Toledo. Emparentado con las reproducidas en las figs. 112 y 113, que están firmadas (...) Firmado. Se han conservado varias réplicas. Existe una réplica primitiva en Bérgamo, derivada de una composición de Tiziano que sólo existe en un grabado en madera. Otra versión, también antigua, en el Museo Zuloaga, muestra ya notables divergencias con respecto a composiciones de Tiziano. (...) Firmado. Numerosas réplicas originales del Greco y de otros artistas. (...) Cf. la primitiva versión en fig. 3. Existen numerosas réplicas y versiones, la última de las cuales es la de San Ginés, Madrid. (...) Existe otra réplica, pequeña, en la colección del Conde Contini Bonacossi, en Florencia. (...) Esta es una réplica más pequeña del cuadro existente en el Hospital de

la Caridad ⁷⁶.



Museo del Prado. Inventario
General de Pinturas. Vol. II

76. Ludwig Goldscheider,
op. cit., pp. 17-20.

634

*Un hecemo de mas de medio cuerpo tam^o natⁱ
con las manos atadas y una caña en la Dra*
Autor

Rectif^{do} Alto 1,03 $\frac{1}{2}$ ancho 0,84

Sin F^{or} ni R^{ar} sin marco en id, id
N.º 25
C.B.



Anónimo español del s. XVII

Ecce Homo

L. 1,03 × 0,84

Inventario actualizado: n.º 5.193.

Depositado en el Seminario Conciliar de
Lérida, por R.O., desde 1894. Actual-
mente en el Palacio Episcopal de di-
cha ciudad.

635

*S^o Juan de Mata montado en una mula con un
compañero en otra y á lo lejos la redeccion de cau-
tivos fig^o de cuerpo entero y tam^o natⁱ*
Autor Carducho

Rectif^{do} Alto 2,37 $\frac{1}{2}$ ancho 2,35

F^{do} R^{do} sin moldura en id, id
N.º 40
S.G.



VICENTE CARDUCHO

**Regreso de San Juan de Mata con
los esclavos liberados en Túnez**

L. 2,37 × 2,35

Inventario actualizado: n.º 5.096.

Catálogos: Museo Nacional, 1865,
n.º 635.

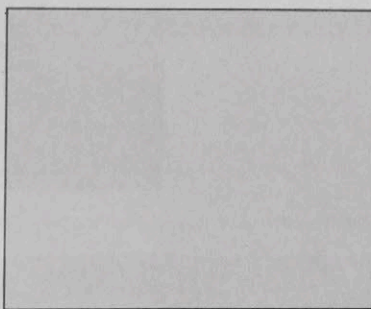
Depositado en el Museo Balaguer de Vi-
llanueva y Geltrú (Barcelona), por
O.M., desde 1986. Anteriormente es-
tuvo depositado en el mismo Museo,
por R.O., desde 1883 a 1981.

636

*S^o Domingo de Silos de mas de medio cuerpo tam^o
natⁱ con una calavera en la mano Izq^{da}*
Autor Greco

Rectif^{do} Alto 1,10 $\frac{1}{2}$ ancho 0,84

Sin F^{or} ni R^{ar} y sin moldura en id, id
N.º 31
C.B.



EL GRECO

Santo Domingo de Silos

L. 1,10 × 0,84

Catálogos: Museo Nacional, 1865,
n.º 636.

Depositado en la Iglesia Parroquial de
San Pedro, en Calera (Toledo), por
R.O., desde 1888. Destruído en 1936

637

*Retrato del Padre Celestino Berenuel del Orden
de S^o Benito admirando á Jesucristo q^e esta sobre
una mesa donde se encuentra un libro y una cala-
vera fig^o de tam^o natⁱ y cuerpo ent^o*
Autor f^{do} Bartolome Roman

Rectif^{do} Alto 2,08 $\frac{1}{2}$ ancho 1,10 $\frac{1}{2}$

F^{do} sin R^{ar} y sin moldura en id, id,
N.º 37
S.E.



BARTOLOMÉ ROMÁN

San Pedro Celestino

L. 2,08 × 1,11

Inventario actualizado: n.º 3.346.

Catálogos: Museo Nacional, 1865,
n.º 637.

Depositado en el Consejo de Estado, en
Madrid, por R.O., desde 1883.

PROSPECCIÓN DE LOS MUSEOS DE BARCELONA

Lo que hace a un museo es en definitiva su colección. Por este motivo, nuestro interés al elegir las obras estuvo ligado a su capacidad para representar a las instituciones a las que pertenecían, y por otro lado, al corte histórico que decidimos utilizar en torno al proyecto *Las cajas chinas*, centrándonos en los bienes artísticos desaparecidos durante la Guerra Civil. Excluimos de nuestra búsqueda todo lo que no perteneciera a los museos de entidad pública que representasen un referente central arraigado en la misión patrimonial y en el contexto social. Si bien en el caso de Madrid, el protagonismo del Museo de Prado en el relato del arte en tiempos de la guerra estaba muy claro, en el caso de Barcelona tampoco dudamos de que el MNAC encarnaba de modo análogo esta misión, ya que representa por excelencia la crónica del arte catalán.

Al profundizar en la historia de las instituciones, el carácter identitario de sus fondos nos resultó un factor revelador, ya que la constitución de sus colecciones responde en ambos casos –Prado y MNAC– a un proyecto político. En el caso del Prado, la monarquía – que había creado las colecciones– emprende el cometido de crear los primeros museos bajo la doctrina del despotismo ilustrado, adoptando un discurso paternalista dirigido a enriquecer la cultura del país. Por extensión, las desamortizaciones liberales del siglo XIX, sumaron riquezas a la crítica situación económica nacional, propiciando el surgimiento de una nueva ideología económica y una intelectualidad que consolidaría la idea de un legado histórico propio.

En el caso del MNAC, el rico entramado industrial y socioeconómico sobre el que se erigió la burguesía mercantil y las clases cultas, sumado a la ausencia de una monarquía, fueron los factores que animaron un proyecto político que persiguió representar una identidad catalana a través del arte y la cultura, con proyección a Europa; el proyecto de modernidad se compatibilizó con la orgullosa concepción de una manera de ser, representada en sus expresiones culturales locales. El pensamiento político y los gustos estéticos de las nuevas generaciones –durante la *Renaixença* i posteriormente el *Noucentisme*– catalizaron el afán de renovación social y reforma moral de Cataluña, promoviendo una actitud cívica hacia el patrimonio; el apasionamiento por el mediterraneismo, el cristianismo y el arte medieval como representación del arte antiguo catalán, serían los marcos culturales de referencia de un pasado glorioso. Desde la perspectiva del catalanismo, las personalidades de la política, la burguesía y la intelectualidad de clase media trataron que Cataluña dejara de percibirse como una región española para considerarla una nación en sí misma, y vieron en la configuración de un pasado patrimonial y en la construcción de los museos como metas a las que había que llegar.

Al contemplar los museos y sus colecciones desde la perspectiva de la globalización económica de la cultura, y yéndonos al extremo de *Dafen Oil Painting Village* visto como un síntoma que se basa en el reconocimiento de los tópicos culturales –donde los *old masters* europeos se convierten en una marca–, Dafen

puede interpretarse como un catálogo global de logotipos culturales, o como una categoría de síntesis de la acumulación de catálogos de los mayores museos del mundo vistos como sello cultural, unidos a una geografía que se desdibuja. Ante la perspectiva de este paradigma de producción simbólica basado en la iteración de las “listas de éxitos” de las grandes pinacotecas y los *best sellers* de las prestigiosas subastas internacionales, decidimos que nuestra opción operaría con la misma lógica. Procuramos elaborar nuestra lista de *hits* de autores representativos, que fácilmente pudiesen simbolizar las colecciones de las que formaron parte, dentro de las posibilidades de las obras encontradas entre las perdidas.

En Barcelona tuvimos que extremar nuestras estrategias de “guerrilla”, con el objetivo de localizar las obras perdidas del MNAC. No podíamos abordar los archivos del museo de forma directa y debimos desplegar un *modus operandi* distinto, que se convirtió en una larga cadena de compilación de datos. A diferencia de los archivos del Prado, abiertos al público, el acceso a los ficheros del MNAC es más restringido, y no queríamos identificarnos ni levantar sospechas en el museo. Nos resultó una tarea más extensa y sinuosa, que nos obligó, en primer lugar, a elaborar un cronograma de los museos de Barcelona, abarcando desde finales del siglo XIX, con los primeros fondos de patrimonio artístico requisados a la Iglesia durante las desamortizaciones sumado a las obras que provenían del Museo de la Escola de Nobles Arts. El primer tercio del siglo XX describe un periodo especialmente agitado en la creación y reorganización museológica, de ahí la necesidad de esclarecer el recorrido de las obras a lo largo de esta etapa. La línea de tiempo se extiende hasta finales del siglo XX, cuando se reintegran las colecciones que actualmente forman el MNAC.

Nos dirigimos a la Junta de Museos de Cataluña, en el Palau Moja de Barcelona, para poder acceder a la documentación que abarca la formación de las colecciones, pero nos encontramos con que todos los documentos habían sido trasladados al Archivo Nacional de Cataluña, actualmente ubicado en Sant Cugat; al contactarles para solicitar la consulta, nos informaron de que esta documentación no estaba accesible temporalmente, debido a que se encontraba en proceso de digitalización. Así que no tuvimos más remedio que elaborar nuestro propio inventario para poder continuar en la investigación, a la espera de poder acceder a los fondos. Partimos de inspeccionar los catálogos de los museos de Barcelona publicados antes de la Guerra Civil, con especial atención al Catálogo del Museo de Bellas Artes ⁷⁷ (1906), el de los Museos Arte y Arqueología de Barcelona (1924) ⁷⁸, el Catálogo de Arte Contemporáneo del Museo de Bellas Artes (1926) ⁷⁹, la guía-catálogo del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico (1930) ⁸⁰ y el Catàleg del Museu d'Art de Catalunya (1936) ⁸¹.

A través de éstos, fuimos compilando un listado de pinturas de diferentes épocas y comprobando que todavía formaran parte de los fondos del MNAC; a medida que avanzábamos decidimos que nos centraríamos en las pinturas de arte moderno, para darle una entidad distinta frente a la colección del Prado, y focalizamos las comprobaciones en la *Guía del Museo de Arte Moderno* (1945) ⁸², y más extensamente en los dos volúmenes del *Catàleg de pintura segles XIX i XX* (1987) ⁸³.

77. Museo de Bellas Artes, *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, Barcelona, 1906.

78. *Museos Arte y Arqueología de Barcelona*. Junta de Museos, Barcelona, 1924.

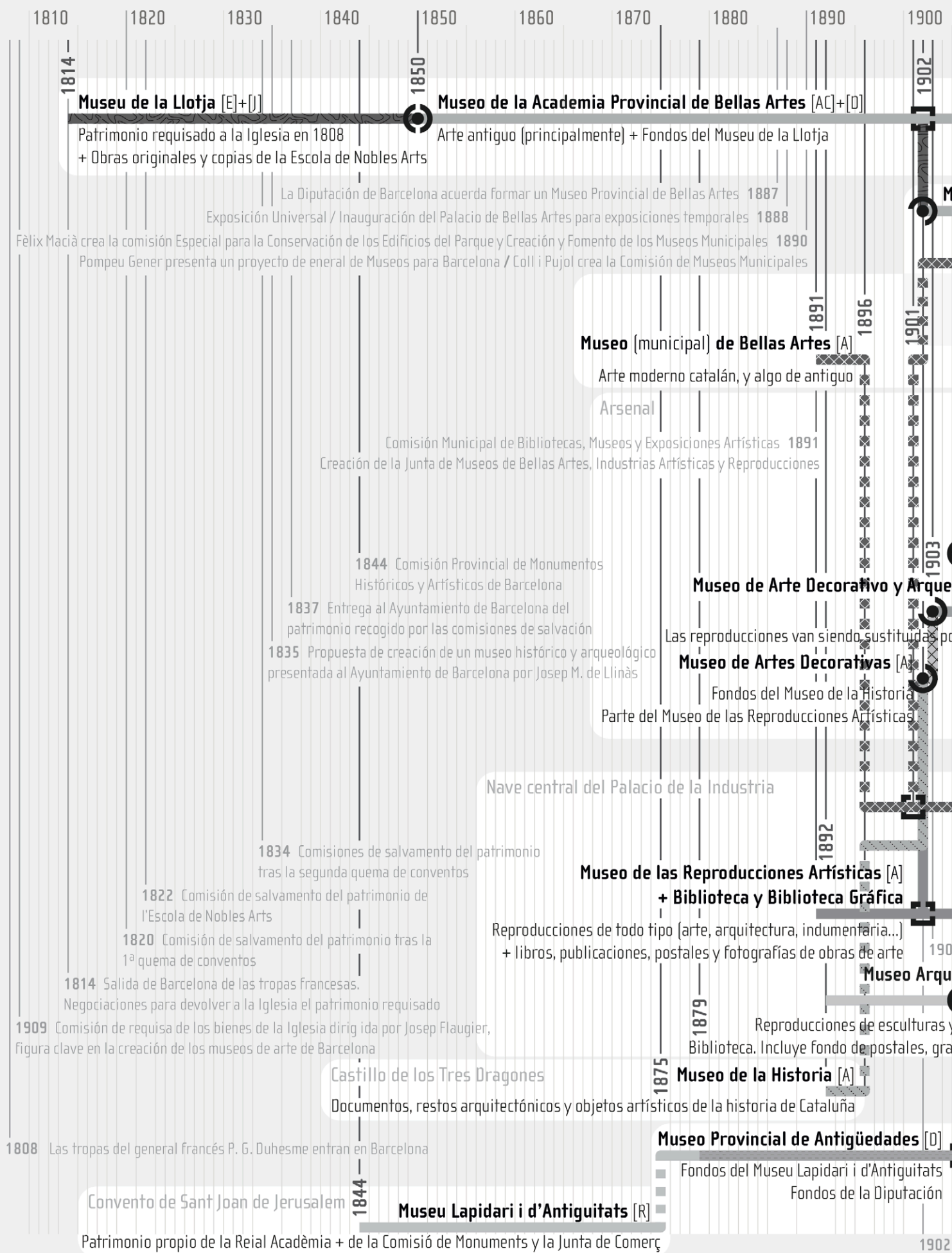
79. Francisco Guasch y Homs; Esteban Batlle Ametlló, *Catálogo del Museo de Bellas Artes (Arte Contemporáneo)*. Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1926.

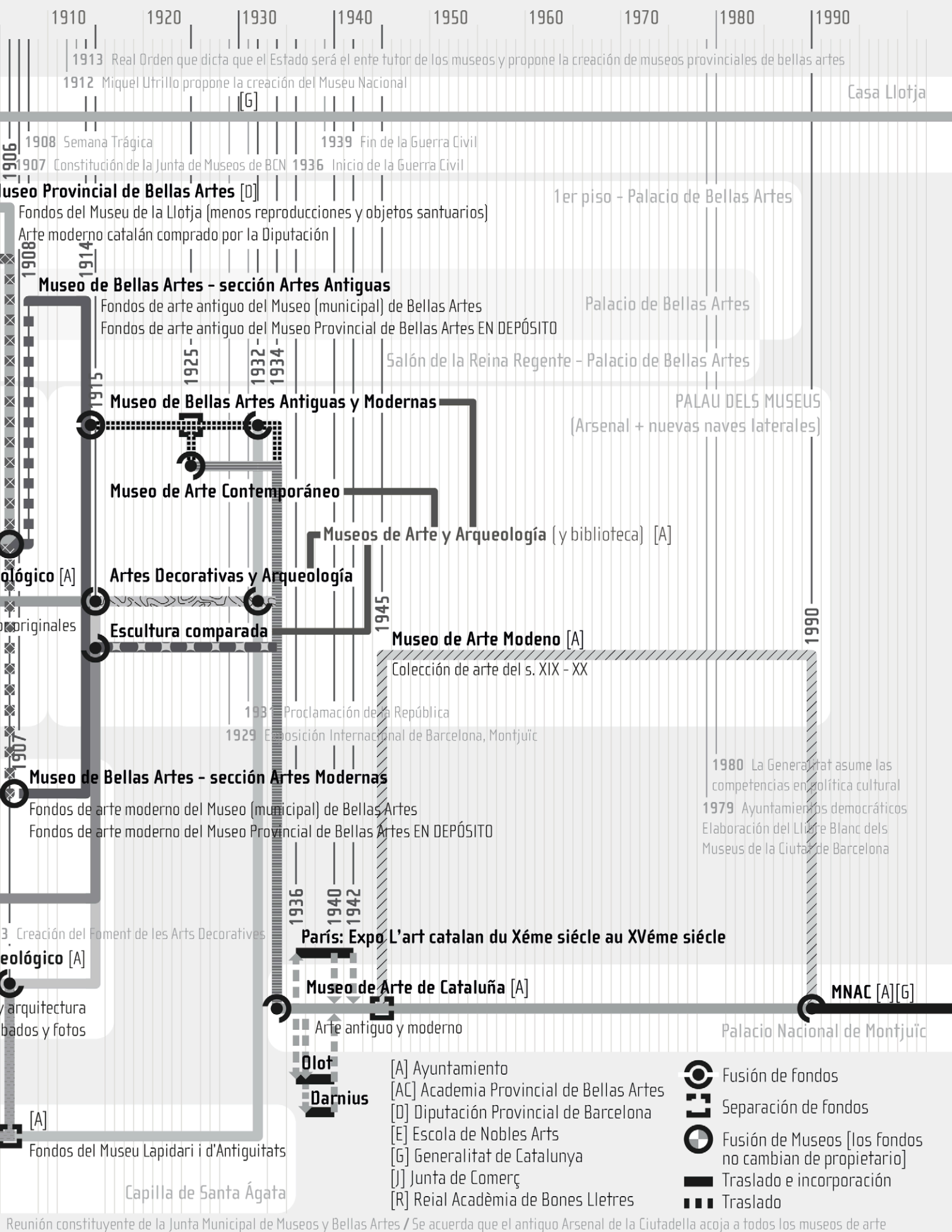
80. Museo de Arte Decorativo y Arqueológico, *Guía-catálogo*. Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1930.

81. Museu d'Art de Catalunya, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Art Romànic, Art Gòtic, Art del Renaixement, Art Barroc*. Junta de Museus, Barcelona, 1936.

82. *Guía del Museo de Arte Moderno. Palacio de la Ciudadela*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1945.

83. Cristina Mendoza Garriga (dir.), *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1987.





Entre las obras perdidas hubo una pintura que nos desveló especialmente, titulada *Mujer dando el pecho a un niño*, que aparecía en el catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, atribuida a Gentilleschi ⁸⁴; durante un tiempo, el lienzo había sido asignado a Velázquez, lo que dificultaba rastrearlo en los catálogos antiguos, y en el archivo online del RACBA aparecía asignada a Orazio Gentilleschi, aunque el dato no aparece en ninguna de las publicaciones impresas. Orazio y Artemisia, padre e hija pintaron en Italia hacia la primera mitad del siglo XVII, bajo la estela de Caravaggio, y en ambos se han dado casos de falsas atribuciones, aunque la figura de Artemisia acumula más interrogantes. Poder incorporar a una artista mujer en nuestra lista de pinturas desaparecidas, fue un motivo importante de nuestro intento por esclarecer la autoría de esta obra, pintada en una época en que los artistas poseían una memoria que en el caso de las mujeres, moría con ellas. Sin embargo, aunque Artemisia dedicó algunas pinturas al motivo de las maternidades, los estudios sobre el *corpus* de su producción son recientes y nos resultaba extremadamente complejo indagar esta pintura, de modo que finalmente decidimos claudicar de ella y ceñirnos a lo que habíamos decidido previamente, seleccionar únicamente las obras perdidas que pertenecieran a las colecciones del MNAC.

Para completar la información de nuestro inventario, examinamos a fondo todos los Boletines de los Museos de Arte de Barcelona. Publicados entre junio de 1931 y diciembre de 1937 ⁸⁵, dedicaban reseñas monográficas a la actualidad artística e informaban de todas las adquisiciones, donaciones y legados que fueron engrosando las colecciones públicas. Hasta el año 1941 no volvieron a editarse, bajo el nombre de *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* ⁸⁶; sin embargo, incluyeron la información de los cuatro años interrumpidos. Verificamos las publicaciones hasta mitad de los años cincuenta, para revisar también los expedientes sobre las devoluciones de obras incautadas durante la guerra, que se restituyeron con retraso, y para seguir el hilo de algunas colecciones que nos interesaron particularmente, como la de Bosch i Catariueu.

Finalmente, el Archivo Nacional de Cataluña concluyó la digitalización de los documentos pertenecientes a la Junta de Museos y este fondo, el ANC 1-715, fue accesible al público, facilitándonos enormemente la tarea y ayudándonos a concluir con más agilidad. Con toda esta información, fuimos desarrollando un importante ranking de las pinturas perdidas durante la guerra, entre las cuales elegimos los grandes *hits*.

LAS COLECCIONES CATALANAS Y EL PROYECTO DE UN GRAN MUSEO

El origen del MNAC se sitúa a finales del siglo XIX, con la creación del Museu d'Antiguitats de Barcelona en 1879 ⁸⁷, en el centro medieval de la ciudad, cuyos fondos procedían en parte de la desamortización de 1835. Partiendo de la preocupación por la salvaguardia del patrimonio artístico y la necesidad de codificar e institucionalizar las diferencias culturales que promovía el espíritu de la *Renaixença*, se reu-

84. Francesc Fontbona; Victoria Durá, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I-Pintura*. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999.

85. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Junta de Museos, Barcelona, junio de 1931-diciembre de 1937.

86. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Ayuntamiento de Barcelona, 1941-1968.

87. Eduard Carbonell Esteller, "El Museu Nacional d'Art de Catalunya", *Barcelona Metròpolis Mediterrània. Cuaderno Central*, Ayuntamiento de Barcelona, nº 55, abril-junio de 2001, pp. 11-13.

nen las colecciones y se crean los primeros museos que se convertirían en la base de los actuales. La perspectiva histórica que se proyecta sobre este periodo que se extendió desde finales del XVI a la primera mitad del XIX, describe un amplio y transversal movimiento cultural, político e ideológico, que derivó en la valoración de la Edad Media como etapa fundacional y esplendorosa anterior a la decadencia, y como antítesis a lo que el humanismo renacentista había imputado a los siglos medievales; en la perspectiva de este contexto se despliega el afán por el patrimonio arqueológico y artístico medieval de Cataluña.

A raíz de la Exposición Universal de 1888, arranca la voluntad de dotar a la ciudad de museos y la preocupación por el arte del territorio catalán, que adquirió impulso con la Lliga Regionalista, con mayoría tras las elecciones de 1901. En 1902 se constituyó la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes –que alcanzó carácter definitivo en 1907– junto al Institut d'Estudis Catalans, en sintonía con los planteamientos del *Noucentisme* en el deseo de elevar la cultura catalana al nivel europeo, en una época de fuerte renovación de la museología. Su evolución posterior y su carácter singular definiría una identidad propia en relación a otros museos europeos, cuyos fondos artísticos procedían mayormente de las monarquías y las políticas imperiales. La formación del patrimonio artístico catalán no proviene de antiguas colecciones reales, sino que empezó a forjarse desde la iniciativa privada y los entes públicos, impulsados por la voluntad de afirmación identitaria y de construcción de un país moderno, en el que el museo es visto como “la obra a realizar”⁸⁸; en este esfuerzo se entrelazan la acción intelectual, la burguesía local y el espíritu diferenciador con el resto del estado español. La nueva Junta de Museos creada por la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona, tendría un funcionamiento autónomo, agilizando sus trámites y funciones en la labor de adquisición e inventariado de los fondos; Joaquim Folch i Torres –historiador, museólogo y crítico de arte– sería una figura esencial, tanto en la ordenación como en la búsqueda de obras importantes para la colección, y también en la redacción de inventarios, catálogos y publicaciones sobre los museos⁸⁹.

Entre 1919 y 1924, bajo la administración de la Mancomunitat de Catalunya, la cultura recibe un fuerte impulso en la creación de infraestructuras y la recuperación del patrimonio, que se vería truncado por el golpe de estado de Primo de Rivera (1923-1930), que paralizaría la labor realizada: las políticas culturales no se retomarían hasta la llegada de la II República. Sin embargo, gracias al soporte de Josep Puig i Cadafalch, presidente de la Mancomunitat entre 1917 y 1924⁹⁰, la Junta de Museos inicia la adquisición, extracción y traslado de las pinturas murales románicas a la sede del museo en el antiguo Arsenal de la Ciutadella de Barcelona, que experimentó un gran cambio cuando se pasó, de las copias de los frescos y frontales de altares, a exhibir los originales. Por la inexistencia de una ley de patrimonio que los preservara *in situ*, fue necesario “expoliar” los conjuntos de buena parte de las iglesias de los Pirineos, evitando así la dispersión de sus bienes en el mercado internacional.

88. Mercè Vidal, “En torno al patrimonio de los museos de arte de Barcelona”, *Barcelona Metròpolis Mediterrània. Cuaderno Central*, Ayuntamiento de Barcelona, nº 64, octubre-diciembre de 2004, pp. 28-31.

89. Maria Josep Boronat, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*. Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Barcelona, 1999.

90. Eva March i Roig, *Els museus d'art de Barcelona des de la Dictadura de Primo de Rivera fins la proclamació de l'Estat català: 1923-1934. La consolidació d'un model museogràfic*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament d'història de l'art, Barcelona, 2006.



Palacio de los Museos, antiguo Arsenal de la Ciudadela, ca. 1928



Brangulí, Museo Provincial de Antigüedades, instalado en la Capilla de Santa Ágata, 1900-1915



Josep Gaspar, Interior del Museo de Bellas Artes, 1911



Brangulí, Palacio de la Industria, sede del Museo de Reproducciones Artísticas, 1915



Brangulí, Salas de pintura y escultura del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico, poco antes de su inauguración, 1915



Josep Maria Sagarra, Museo de Arte Contemporáneo en la Ciudadela, ca. 1928

La Junta de Museos, como organismo activo en el fomento de los museos de arte de la ciudad, promovió la adquisición de obras aunque, como ente público, no disponía de los recursos necesarios; debió competir con los coleccionistas privados en la compra de algunas piezas. La compra en 1932 de la colección de uno de sus principales competidores en la adquisición de piezas de arte medieval y moderno, Lluís Plandiura, fue un evento polémico en el ámbito cultural, político y social –debido al importante dispendio asumido por la administración pública–, a la vez que significó un aumento significativo en la calidad y cantidad de los fondos del futuro Museo de Arte de Cataluña. La función del museo reiteraría en la recuperación del patrimonio y reunión de las colecciones, y sus fondos se seguirían enriqueciendo con adquisiciones –como la colección Casellas en 1911, Alexandre de Riquer en 1921 y Ròmul Bosch i Catarineu en 1950–, donaciones –Matías Muntadas en 1956 y Santiago Espona en 1958– y los legados –como la colección Batlló en 1914, legado Lorenzale en 1918, legado Francesc Fàbregas en 1934, y la colección de Francesc Cambó, para la que Joaquim Folch i Torres había iniciado los trámites en 1927, que finalizarían en el periodo de postguerra, en 1949. En cuanto al arte de fines del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, la actividad adquisitiva pivota en torno a las exposiciones generales de Bellas Artes organizadas en Barcelona, en las que, en sintonía con otras ciudades europeas, se adquirieron obras de los artistas participantes. Durante este periodo, gracias a la asociación de *Amics dels Museus de Catalunya* o de suscripciones públicas, se procuran algunas obras de Marià Fortuny, entre ellas, una de las versiones de *La vicaría*; y la *Associació de les Arts i els Artistes* entrega alguna obra de Isidre Nonell, ampliando la representación del artista en el museo tras la venta hecha por su hermano Jaume. En este momento, el museo ya albergaba todo el lapso de arte desde el prerrománico hasta el siglo XX; unos fondos, ahora históricos, que respondían a la voluntad de formar un museo de arte contemporáneo, procurando un discurso basado fundamentalmente en el arte catalán –de carácter comparativo con el arte internacional–, aunque con la especialización que le confieren las colecciones de arte medieval, románico y gótico. El Renacimiento y el Barroco estaban representados por autores internacionales, como el Greco, Zurbarán, Velázquez, Cranach, Carracci y Rubens; mientras que las corrientes del Modernismo, el *Noucentisme* y las Vanguardias adquirían un carácter más específico. La firme labor de los museos ya había motivado que Picasso donase en 1921 *El arlequín* (1917), la primera obra del artista que figuraría en la colección.

Después de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, el Palacio Nacional de Montjuïc –edificio central de la muestra– fue destinado a albergar las colecciones de arte, allí se trasladarían los fondos y, en 1934, la Junta pudo concluir uno de sus propósitos más ambiciosos con la inauguración de la sede del Museo de Arte de Cataluña, cuya apertura sobrevino con dos meses de retraso y en un momento de fuerte represión social, tras el encarcelamiento de Lluís Companys y suprimidos el Estatuto de Autonomía y la Generalitat. Completando el plan de reordenación y traslado de los museos a Montjuïc, las colecciones de arqueología se instalaron



*Museo de Arte de Cataluña.
Sala XXXII. Colección Gil,
1934*



*Josep M. Segarra, Taquilla de
venta de postales y fotogra-
fías del museo, ca. 1935*



*Llegada de las pinturas mu-
rales románicas procedentes
del Palacio de la Ciudadela,
Museo de Arte de Cataluña,
ca. 1934*

posteriormente en el Palacio de las Artes Gráficas, y las artes decorativas en el Palacio de Pedralbes, que había sido cedido por la Generalitat republicana.

Al estallar la Guerra Civil, la Generalitat crea la Comisaría General de Museos, que sustituye a la Junta de Museos, extendiendo sus competencias a todo el territorio catalán, para organizar la salvaguarda y traslado de los objetos artísticos. Tras imponerse la dictadura, se crea una nueva Junta de Museos afín al régimen –inaugurando una larga etapa en la que la Junta no dispone de autonomía–, disminuye el incremento de obras –por ser una época de carencias– y se dividen las colecciones: el periodo del arte románico al barroco se expuso en Montjuïc, y el arte de los siglos XIX y XX en la antigua sede del Parc de la Ciutadella –renombrada como Museo de Arte Moderno–, bajo criterio de corte histórico y sin el apoyo oficial al arte de vanguardia. Entre tanto, algunas exposiciones –como *L'art catalán du X au XV siècle*, realizada en París en 1937– habían consolidado internacionalmente el peso de las colecciones catalanas de arte medieval, reafirmando la propuesta patrimonial que culminó con la apertura del Museu d'Art de Catalunya en 1934. A su vez, había crecido la importancia del modernismo –revalorizado como corriente artística. Se vive una etapa de letargo hasta los años setenta, en que se produciría un cierto retorno a la vida de los museos, surgida del núcleo de artistas, intelectuales y burguesía barcelonesa que impulsan el Museu d'Art Contemporani de Barcelona,

con una existencia fugaz –de 1960 a 1963– pero con capacidad para reunir una importante representación de la abstracción y el informalismo, corrientes importantes entonces; la iniciativa desapareció por falta de apoyo de los estamentos oficiales, que solo apostaban por el Museo Picasso.

Ya en época democrática, en 1981, el Estado Español traslada diversas competencias y servicios de cultura a la Generalitat de Catalunya. A finales de los años noventa, se aprueba la Ley de Museos, y el Museu d'Art de Catalunya se convierte en un museo nacional. Iniciando un periodo de reformas, las colecciones vuelven a reunirse en el edificio del Palau Nacional de Montjuïc –presentadas a través de un discurso que abarca desde el románico hasta 1950– y se instalan definitivamente el Gabinete de Dibujos y Grabados, el Gabinete Numismático, la Biblioteca y el Archivo. Con la nueva ley, se establece un consorcio formado por la Generalitat de Cataluña y el Ayuntamiento de Barcelona, regido por un patronato en el que también participan el Ministerio de Cultura y las empresas patrocinadoras; sus estatutos constituyen un ente público sujeto al derecho privado. El museo interviene decisivamente en el desarrollo del conjunto de museos de arte de Cataluña; como eje vertebrador del discurso de la historia del arte catalán que se extiende al territorio del país, establece protocolos de colaboración con el museo Cau Ferrat de Sitges, con importantes colecciones modernistas; el Museu de Vilanova y el Museu d'Olot, en relación con el paisajismo catalán. Se actúa con igual criterio entre los museos de arte de la ciudad de Barcelona, muchos de los cuales son de carácter monográfico, recuperando la función de colaboración también en los servicios técnicos. En el periodo de remodelación del edificio que reunirá las colecciones y los servicios, se reconsidera el discurso museológico del MNAC, haciendo hincapié en su idiosincrasia y vehiculando un proyecto globalizador que sitúe al Museo respecto a Europa y el panorama internacional, contextualizando la historia del arte y del patrimonio de Cataluña de modo coherente y real.

En cuanto al arte contemporáneo, el proyecto del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) no será levantado hasta 1995, por el prestigioso arquitecto Richard Meier, en sintonía con la fiebre constructiva de la década de los ochenta.

Durante una larga etapa, el corte cronológico ha marcado la división entre MNAC y MACBA, diseñando las líneas de actuación de sus colecciones públicas, así como la política de adquisiciones. Este criterio se ha modificado, distinguiendo la misión patrimonial del MNAC de la función de un discurso curatorial contemporáneo, que atañe a la colección del MACBA. Pero en lo que respecta a nuestro interés por abarcar y ubicar los fondos patrimoniales del MNAC, especialmente del periodo previo a la Guerra Civil, este sería el inicio de otra larga historia que ahora no nos ocupa.



Josep M. Segarra, *Depósito de piezas*, Museo de Arte de Cataluña, 1936

BIOGRAFÍA DE UNA COLECCIÓN: DE BOSCH I CATARINEU A MUÑOZ RAMONET

Una caja de madera que acumula facsímiles, citas de libros, fotos y fragmentos de periódicos –semejante a un cuaderno de notas–, es el material con que el reconstruir una historia: un texto de memoria y ficción. Son elementos con los que el narrador puede armar un escrito, pero también es válido pensarlos como instrumentos útiles para ser dispuestos en una superficie, en la mesa de trabajo, y así ponerlos a actuar. ¿Para qué utilizarlos? La concepción de un proyecto puede estar ligada a este propósito, que puede ser el punto de partida, o ser también un dispositivo suficiente para formar conocimiento: para establecer relaciones y reconfigurar lecturas del mundo. Si eliminamos los recursos con los que se une una experiencia con otra, el juicio o el discernimiento son, al fin y al cabo, el producto de un proceso de montaje: así están planteados *Mnemosyne*, *Atlas* y *El libro de los pasajes*, precedentes de tantas otras mesas de trabajo que aglutinan imágenes, objetos, referencias; elementos encontrados y seleccionados para ponerlos a producir sentido en sus vínculos y correspondencias, como las mesas de Gabriel Orozco o Pedro G. Romero.

Volvamos a la caja, que es de madera verde y contiene fragmentos de una familia en la que cinco hombres se han llamado sucesivamente Rómulo Bosch: el primero fue alcalde de Barcelona al despuntar el siglo XX; el segundo fue un empresario del sector textil con una gran afición al coleccionismo de arte; el tercero fue un hijo bastardo, reconocido en el lecho de muerte de su madre; el cuarto fue el padre de una escritora, hermana del quinto Rómulo, quien posiblemente sea el último. Así encadena la autora, Lolita Bosch, la saga de hombres de la familia de su padre, en un ensayo fragmentado que se despliega a la manera del pensamiento, como un proceso en el que las cosas se recuerdan al contarlas. También es el relato de una ciudad, Barcelona, vista a través de citas y pasajes históricos desde el siglo XIX al XXI –“un lugar escurridizo habitado por personajes casi reales que se mezclan con otros personajes que entre todos hemos inventado”⁹¹. Un relato que se desplaza entre las anécdotas significativas, los zigzagueos y los estribillos que van brincando a lo largo de dos cambios de siglo: “Yo no nací en un lugar sino en una historia. [repite cada tantas páginas] Aunque confunda el paso del tiempo con el espacio de una ciudad”⁹². Nos fijamos en esta novela por la figura del Rómulo bisabuelo y su colección de arte, pero la forma en la que trabaja la escritora, los saltos, las repeticiones, los rodeos, las correcciones, nos llevan a advertir también su proceso de trabajo, de escritura; otra frase salpica el texto: “tal vez toda esta novela ha sido un recorrido hacia esta única frase: «La verdad tiene estructura de ficción», dijo Jaques Lacan”⁹³.

El creador de la colección que nos interesaba fue Rómulo Bosch i Catarineu, quien, pese a morir joven, tuvo tiempo de reunir un fondo de 2.535 piezas, algunas de artistas renombrados como Anglada Camarasa, Alsina, Fortuny, Lucas, Vayreda,

91. Lolita Bosch, *La familia de mi padre*. Random House Mondadori, Barcelona, 2008, p. 15.

92. *Ibíd.*, p. 37.

93. *Ibíd.*, p. 239.



Sala de la casa de Rómulo Bosch

Urgell, Bayeu, Goya, Ribera, Valdés Leal, Murillo, Zurbarán y Sánchez Coello. Su familia era propietaria de la ya desaparecida colonia industrial *Còdol-Dret*, en *Les Masies de Roda* (Osona); el padre, Bosch i Alsina, fue quien la convirtió en un complejo desarrollado, con equipamientos para 300 trabajadores: pisos, iglesia, colegio, una gran plaza, un café y una sala de baile. La industrialización capitalista de finales del siglo XIX y principios del XX originó las fábricas textiles que redibujaron las poblaciones y las cuencas fluviales –rociándolas de altas chimeneas–, y los movimientos migratorios de un importante contingente de personas que –como en el caso de mi familia materna– abandonaron el campo para insertarse en el trabajo más estable de una fábrica. Los obreros de *Còdol-Dret* se consideraban afortunados, ya que el ambiente en la colonia era más liberal que el de otras fábricas en las que el control se ejercía dentro y fuera del trabajo, como un modo de esclavitud⁹⁴.

En 1923 los hijos se integraron en la empresa, constituida como *Fábricas de Rómulo Bosch, S.A.*; el menor, Rómulo Bosch i Catarineu, ejercería el cargo de gerente, después de aprender el funcionamiento del negocio que heredaría a la muerte de su padre. Cursó estudios en el extranjero que le prepararon para su labor empresarial, que compaginó con sus grandes devociones: su afición al mar, que lo llevó a presidir el Club Natació Barcelona; y el coleccionismo, por el que llegó a adquirir obras de gran valor artístico, participando también en las suscripciones que publicaban los Museos de Arte de Barcelona para enriquecer sus fondos. Su biografía es breve, aunque debió ser un personaje conocido por la sociedad barcelonesa, un digno sucesor del liberal político y naviero Bosch i Alsina –que donó una gran colección de sellos al Gabinet Numismàtic Municipal de Barcelona–, de quien también recibió el gusto por el coleccionismo, comenzando por reunir retratos en miniatura hasta convertir el conjunto “en uno de los núcleos más importantes de esta especialidad existentes en Europa”, en opinión de Folch i Torres⁹⁵. Se interesó por la arqueología, la pintura y escultura románica y gótica catalana, la pintura barroca y la pintura moderna.

Al inicio de la crisis algodonera, en 1929, la colonia *Còdol-Dret* se anexó al grupo *Unión Industrial Algodonera, S.A.* para evitar el cierre de la fábrica, que hubiese afectado severamente a las poblaciones colindantes. En esa época, Bosch i Catarineu ya había expuesto algunas de las obras de su colección, reportándole buenas ventas, que le permitieron salir del paso y mantener la fábrica. Pero en 1934 el sector textil tocaba fondo, y tuvo que solicitar un crédito al Institut contra l'atur forçós (ICAF) de la Generalitat para poder salvar el negocio. Recibió el préstamo, pero hubo de depositar su colección de arte en los Museos de Bellas Artes de Barcelona, como garantía⁹⁶. Las obras, una vez inventariadas se repartieron entre el Museu Arqueològic, el Museu d'Arts Decoratives i el Museu d'Art de Catalunya (antecedente del MNAC).

La vida y la actividad en la colonia continuó unos años sin altibajos, hasta que una buena parte se incendió a finales de 1939. Ese mismo año murió, de modo

94. Van Velvet (dir.), *La idea de tornar* [archivo de vídeo]. Tv3; Parallel40, 11 de diciembre de 2011. <<http://www.ccma.cat/tv3/alicarta/taller/la-idea-de-tornar/video/3846890>> [consulta: 12.06.2015].

95. Jordi Busquets, “Muñoz Ramonet inició su colección con 225 piezas, que compró en 1950” [en línea], *El País. Edición Cataluña*, Barcelona, 23 de octubre de 2001. <http://elpais.com/diario/2001/10/23/catalunya/1003799258_850215.html> [consulta: 17.06.2015].

96. Joaquim Folch i Torres (dir.), *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Junta de Museos de Barcelona, nº 61, junio de 1936, p. 187. *Depósitos*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2964, 1943, ff. 7-11v.

inesperado, Rómulo Bosch i Catarineu. Aunque la fábrica volvió a la actividad, al año siguiente sufrió fuertes estragos a causa de una gran inundación, proseguida de años de escasez de algodón y energía eléctrica, adversidades que impidieron restablecer su funcionamiento y obligaron a *Unión Industrial Algodonera* a vender algunas de sus empresas. En 1944, *Còdol-Dret* pasó a manos del prócer franquista Julio Muñoz Ramonet; la producción se mantuvo hasta 1964, cuando las aguas del Pantano de Sau sumergieron la práctica totalidad de la colonia, tragándose su vida y su historia.

Del relato del coleccionista Bosch i Catarineu, tenemos pocos más fragmentos, pero las referencias sobre los avatares de su colección se despliegan hasta día de hoy, como el folletín por entregas de una novela negra. Cuando el magnate Julio Muñoz Ramonet compró el grupo de fábricas, sin saberlo, también se convirtió en el nuevo propietario de la colección de arte. Unos años más tarde, pudo saldar la deuda con el ICAF, llegando a un acuerdo muy provechoso con las autoridades. A cambio de ceder unas piezas gratuitamente y vender otras al Museo de Arte de Cataluña, liquidó el crédito y rescató la mayor parte de la colección sin pagar nada; de entre las obras que más le interesaron del conjunto, retiró sobretudo pinturas y miniaturas, que se usaron para decorar las estancias de las propiedades de Muñoz Ramonet. Durante la Guerra Civil se habían perdido algunos bienes del repertorio, todos ellos pasaron a engrosar la lista de las obras donadas por el nuevo propietario a los museos de Barcelona.



Julio Muñoz en el salón del palacete de la calle Muntaner

Perseguidas con ahínco, conseguimos localizar algunas de las pinturas de la colección Bosch i Catarineu desaparecidas durante la Guerra Civil, después de quedar atrapadas por esta rocambolesca historia, que no ha dejado de relampaguear en el tiempo como una *luciérnaga superviviente*⁹⁷, pertinaz y errática, obstinada en iluminar imágenes del pasado y restituir la historia en el presente: el relato de un empresario modelo del corrupto régimen franquista, descrito como un “estraperlista con suerte” que dio un braguetazo con la hija de un banquero, se codeó con *la casta* autoritaria nacional e internacional, cometió innumerables fraudes, pionero en inversiones en paraísos fiscales, entramados societarios y evasión de capitales, huyó perseguido por la justicia y se refugió y murió en Suiza, donde dejó un testamento que permaneció oculto hasta que un despechado prestamista de la familia lo desveló, desenmascarando una codiciada herencia perseguida por unas hijas díscolas y consagrada a una ciudad: Barcelona. La capital es la espectadora de la última voluntad de un poderoso especulador, que soñó con un rendido homenaje a su memoria legando un palacete y su renombrado fondo artístico para ser convertido en un museo bautizado con su nombre. Un guión digno del *biopic* de una historia de éxito y ocaso, el retrato que relatan las noticias publicadas a los largo de tres décadas sobre el estertor del imperio del fulgurante financiero, es de rabiosa actualidad; y la sub-trama de la deseada colección artística es la guinda que decora el pastel.

97. Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada, Madrid, 2012. El recurso poético a las luciérnagas y el poder iluminador de las imágenes, permite al autor explorar la política de la imagen en clave de montaje, desde la relectura de Benjamin a la necesidad de interpretar el pasado desde el presente.

“En el cielo manda Dios, y en la tierra, los Muñoz”, se solía decir en la colonia industrial Can Batlló –en aquella época, un inmenso conjunto fabril en el barrio barcelonés de la Bordeta que Julio y Álvaro Muñoz Ramonet compraron a precio de botín de guerra. En la Barcelona gris del franquismo, los hermanos se popularizaron como empresarios poderosos; dueños de los almacenes El Siglo y la cadena El Águila, compraron, entre otras propiedades, el Hotel Ritz en la milla de oro del burgués paseo de Gracia, el Palau Robert, que fue sede de su inmobiliaria homónima El Águila; y el nombrado palacete de la calle Muntaner, adquirido en 1945. Su fascinación por las águilas –y la simbología que encarnan– proporcionó el nombre a sus principales almacenes, y el emblema fue adoptado en sus inmobiliarias y en la Compañía Internacional de Seguros que Julio presidió. Sus influencias en los círculos militares franquistas durante los primeros años cuarenta, les permitieron conseguir exclusividad en la importación de algodón y juntar una inmensa fortuna en torno al emporio textil Muñoz, que Julio amplió en años sucesivos con actuaciones que ahora calificaríamos de “ingeniería financiera”.

De origen modesto, hijo de un pequeño industrial de clase media, al estallar la guerra Julio fue reclutado por el servicio de espionaje franquista y apresado por las FAI en el Pirineo. Lo fusilaron, pero solo resultó herido y logró escapar simulándose muerto; el singular suceso le valió una medalla al mérito y el respeto y favor de los altos cargos militares⁹⁸. Julio Muñoz amasó su riqueza en los primeros años de la posguerra, a base del estraperlo de algodón y la especulación inmobiliaria, favorecido por la corrupción imperante y sus contactos con el régimen. Su poder se disparó tras contraer matrimonio con Carmen Villalonga, hija del presidente del Banco Central, Ignacio Villalonga; juntos tuvieron cuatro hijas: Helena, Carmen, Isabel y Alejandra. Su imperio llegó a contar con 30 empresas y más de 45.000 personas trabajando en el ramo del textil; sus negocios en Japón, Tailandia, Filipinas o República Dominicana le llevaron a intimar con dictadores como Ferdinand Marcos o Leónidas Trujillo⁹⁹. En torno a su figura se forjó una leyenda que cuidó alimentar; poseía dos bancos en Suiza –el Spard und Kredit y el Genevoise de Commerce et Crédit–, donde se ganó el elogioso apodo de “el encantador español” por su férrea capacidad de convicción pese a su escaso francés, y por sus ostentosos Rolls Royce. En el palacete de la calle Muntaner de Barcelona, donde conservaba su extraordinaria colección de arte, protagonizó gloriosas veladas en las que impresionaba a sus comensales con banquetes en cubertería de oro, rodeados por las pinturas que compró Bosch i Catarineu.

Durante la transición democrática empezó la decadencia de sus finanzas, el declive de varias de sus empresas y las demandas judiciales. En 1986, Julio Muñoz Ramonet, acusado de crear un agujero de 4.000 millones de las antiguas pesetas en la contabilidad de la Compañía Internacional de Seguros, huyó de la justicia española y fue a refugiarse en un hotel de la ciudad suiza de Bad-Ragaz¹⁰⁰ –un exilio de cinco estrellas. En marzo de 1991, el juez Garzón solicitó 11 años de cárcel para él, acusándolo de estafa y falsedad. Tras su muerte, el 9 de mayo del mismo año, co-

98. Roser Oliver, *Después de Dios, Muñoz* [archivo de vídeo]. Tv3. 30 minuts, 11 de mayo de 2014. <<http://www.ccma.cat/tv3/alcanta/30-minuts/despues-de-dios-munoz/video/5223991>> [consulta: 18.06.2015].

99. José Martí Gómez, “Julio Muñoz: águilas sin vuelo”, *La Vanguardia*, 6 de noviembre de 1985, p. 28.

100. José Ángel Montañés, “En el cielo manda Dios; en la tierra, los Muñoz” [en línea], *El País*, 18 de agosto de 2013. <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/17/actualidad/1376776010_726211.html> [consulta: 19.06.2015].

menzó un litigio de consecuencias insospechadas. Sus cuatro descendientes habían ocultado el testamento del padre durante años y, a pesar de que Mercedes Muñoz –hermana del magnate– era concejala del Partido Popular en esos años, el Ayuntamiento no tuvo noticia de la herencia hasta finales de 1994, cuando el arquitecto alemán Bernd Walter se lo comunicó a Pascual Maragall por carta confidencial¹⁰¹ y *El País* publicó la información. Walter afirma que tras descubrir el testamento no ha dejado de recibir amenazas; estaba enojado, quería vengarse porque las hijas se negaban a reembolsarle un adelanto de 30.000 marcos que procuró años atrás a Muñoz Ramonet para edificar un inmueble en uno de sus terrenos, proyecto que se abortó con la muerte del financiero¹⁰².

El famoso testamento de Julio Muñoz Ramonet a favor del Ayuntamiento de Barcelona se conoció en 1995¹⁰³; desde entonces, el pleito judicial ha sido asunto recurrente en el consistorio, el expediente del caso y la Fundación Julio Muñoz Ramonet –creada en ese mismo año– han pasado por las manos de cuatro regidores de Cultura sin poderse zanjar. Para la causa judicial se realizaron inventarios que presuponen la existencia de importantes obras donadas a la ciudad –Goya, El Greco, Fortuny, Sorolla, Rembrandt, Monet, Zurbarán, entre otros–, pero hasta el 25 de julio de 2013 no se tuvo acceso al palacete de la calle Muntaner. Los primeros en visitarlo fueron un grupo de expertos, convocados para poder cotejar el inventario con las obras, valorar el legado y certificar lo que faltaba.

Las pesquisas para el litigio han revelado actuaciones de las hermanas Muñoz Villalonga que hacen dudar de su honestidad en el caso. Se supo de la retirada de obras por una pareja de empleados –contratados durante más de dos décadas al cuidado de la mansión–, a quienes les sorprendieron dos tráileres en el jardín al volver de su día festivo. Una de las hijas les instó a marcharse a sus habitaciones, en el sótano, pero su sorpresa fue al día siguiente, al ver que muchas pinturas habían desaparecido¹⁰⁴ de las paredes y las estancias. En octubre de 1991, seis meses después del fallecimiento de Muñoz Ramonet, las hijas contrataron los servicios de la experta en arte Lori Gross, a través de la empresa Culturarte, S.A., para que esta norteamericana les asesorara en la elección de las obras y planificara el traslado de Barcelona a Madrid, según reflejó una factura. La póliza de seguros contratada al Banco Vitalicio para cubrir el traslado de 325 obras a Madrid, ascendía a 1,8 millones de euros; y una segunda póliza aseguraba por 21 millones de euros la colección de obras depositadas en el palacete de la calle Villanueva de Madrid. Esta información y el testimonio de los trabajadores de la casa, fueron fundamentales para arrojar luz sobre el largo litigio de las herederas con el Ayuntamiento; la clave era poder dirimir qué había en el interior de la casa cuando murió Muñoz Ramonet y que dejó en herencia a la ciudad.

En 2005, en declaración judicial, la representante legal de Culturarte afirmó que “ni antes ni después de la muerte de Muñoz se trasladó ninguna obra de arte”, pero su afirmación quedaba en evidencia. Más documentos reflejaron que en 1993 hubo otra ampliación del seguro para cubrir el incremento cuadros, previsiblemente

101. José Ángel Montañés, “20 años desheredados” [en línea], *El País*, 12 de mayo de 2011. <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/05/12/actualidad/1305151201_850215.html> [consulta: 20.06.2015].

102. Roser Oliver, *Después de Dios, Muñoz* [archivo de vídeo], op. cit.

103. Blanca Cia, “Pediremos judicialmente a las hijas a entrega de las obras desaparecidas” [en línea], *El País. Edición Cataluña*, 19 de agosto de 2013. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/19/catalunya/1376942260_269296.html> [consulta: 20.06.2015].

104. José Ángel Montañés, “Se llevaron las obras de arte de Muñoz Ramonet en dos tráileres” [en línea], *El País*, 17 de febrero de 2014. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/16/catalunya/1392578011_591042.html> [consulta: 20.06.2015].

de una remesa anterior, y existen también presunciones sobre la desaparición de tablas góticas del palacete de Barcelona en 1995 por una valoración de obras de Christie's Madrid, que no quiso dar explicaciones a los medios. Otros dos cuadros –*La Anunciación* del Greco y *La aparición de la Virgen del Pilar* de Goya, valorados en siete millones de euros–, que habían sido extraídos a una de las hijas por su ex-marido, fueron localizados y recuperados por la Guardia Civil; un tema lateral que ocasionó una reclamación de la Audiencia, todavía pendiente de resolución.

Después de tres sentencias avalando la validez del testamento, el Ayuntamiento exige a las hijas Muñoz Villalonga que localicen y retornen las obras, cumpliendo con la resolución que declara, por última voluntad del difunto, que el municipio es beneficiario del palacete de la calle Muntaner y la colección que albergaba en su interior en 1991, con la única condición de crear una fundación con su nombre para gestionar el edificio y la colección, que deben estar abiertos a la ciudadanía. Ellas siempre han considerado que el inmueble y las pinturas no eran de su progenitor, sino de Culturarte, S. A., por unas acciones concedidas tras una ampliación de capital efectuada tres meses antes de fallecer. Por eso, siempre han defendido sus derechos, no como herederas de ese tesoro, sino como sus legítimas dueñas. Según las personas que conocen la operación y las propiedades inmobiliarias, el resto del legado obtenido por la familia asciende a una elevada suma de millones, pero con el paso del tiempo, la localización y recuperación de las obras se vuelve más y más complicada.

La “biografía” de la colección Bosch i Catarineu - Muñoz Ramonet deambula entre la realidad y la leyenda, describiendo un largo periodo de tiempo aún por terminar; retransmitida en escenarios diversos, va envolviendo con una pátina de artificio, *glamour* y misterio el relato de sus actores. Si toda colección trasciende al objeto mismo, tiene un significado, en este caso se destila en los valores de sus protagonistas y la dicotomía de sus contextos sociales; el coleccionista, primero representado como un industrial liberal, inculcado en los ideales del *Noucentisme*, después es reemplazado por un capitalista especulador, impulsado por la élite del nuevo orden, el franquismo.

Desembalando su biblioteca, escribió Benjamin: “la característica más noble de una colección será siempre la posibilidad de transmitirse por herencia”¹⁰⁵. En su breve texto nos lleva a reflexionar sobre el sentido de la colección, pero sobre todo se refiere a la profunda relación que habita en los objetos que la componen: el coleccionista. El legado proyecta su imagen pública y desvela sus pulsiones, sus gustos y sus deseos. La polémica entorno a esta donación ha adquirido tintes de leyenda urbana, produciendo ríos de tinta en los medios, un documental para la televisión y una novela protagonizada por el paladín del clan Muñoz que tuvo que ser retirada de la venta, por las amenazas de la descendencia de denunciar al autor y a la editorial por difamaciones¹⁰⁶. Mientras tanto, los responsables de la entidad municipal ya planean el destino del inmueble y de sus riquezas artísticas, se plantea recuperar el palacete como espacio ideal para mostrar cómo vivía la

105. Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, *Cuadernos de la Biblioteca de Córdoba*, nº 2, pp. 9-16.

106. Joan Josep Isern, “«Muñoz-Ramonet, societat il·limitada», de Xavier Muñoz” [en línea], *VilaWeb*, 13 de junio de 2012. <<http://blocs.mesvilaweb.cat/jotajotai/?p=224464>> [consulta: 22.06.2015].

burguesía barcelonesa a mediados del siglo XX, manifestando que no se hará nada contrario a los deseos escritos en el testamento del empresario: “La conservación y mantenimiento de estas instalaciones y su visita y aprovechamiento útil para el público”¹⁰⁷. ¿Pero qué deseos presenciaremos cuando el palacete reabra sus puertas? ¿Los deseos de grandeza y poder del financiero oligarca? ¿Los deseos de modernidad europeísta de la burguesía catalana? ¿Los deseos que desaparecieron para no volver? No tenemos noticia del relato que se construirá entorno a esta colección que se disemina más allá de un único encuadre, pero posiblemente alguien deba estar pensando ya en el sentido social de todo ello.

Entretanto ¿qué sabemos de la colección en sí misma? Motivadas por este relato que abarca un siglo de historia, nos enfrascamos en la búsqueda de esas obras perdidas durante la Guerra Civil –que no llegaban a citarse en las crónicas de prensa–, con el objetivo de incorporar en el proyecto alguna pintura para ser reproducida. A través de los inventarios (adquisiciones, donativos y legados) publicados en la época por la Junta de Museos y de los Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona, pudimos delimitar la taxonomía de la colección de Rómulo Bosch i Catarineu. Un fondo de obras compuesto principalmente por escultura y pintura catalana románica y gótica, que se enmarcaría en la recuperación y valoración del pasado que articuló el pensamiento cultural de la época; y pintura barroca española, flamenca y francesa, que concordaría con los intereses de las instituciones por cubrir este periodo. La colección se completaría en el contexto más próximo con importantes obras de pintura moderna, a parte de la singular colección de miniaturas de retrato que descubren un particular entusiasmo en la actividad coleccionista de Bosch i Catarineu. El conjunto se corresponde con su imagen pública –y su participación como vocal de la Junta de Museos–, enlazada a la voluntad de la burguesía barcelonesa de construcción de un país moderno.

A partir de la información del depósito de Bosch i Catarineu en el año 1934, fuimos revisando los inventarios¹⁰⁸ cedidos al Archivo Nacional de Cataluña hasta seleccionar algunas obras que ya no se encontraban en los fondos de los museos. Entre las más singulares, encontramos información del famoso Álbum Fortuny¹⁰⁹, que contenía dos fotografías y 105 dibujos y grabados, se había extraviado en manos de Juan Merli, que lo solicitó para realizar las reproducciones de un libro en preparación. Tras la guerra, en el año 1939, la Junta de Museos reclamó el álbum a las autoridades franquistas¹¹⁰ que habían incautado las obras del estudio de Merli; a falta de respuesta, continuó denunciando reiteradamente su desaparición. De repente, una parte del cuaderno de Fortuny reapareció en 1951, cuando un ciudadano se personó en el MNAC para devolver 24 dibujos que unos meses antes había comprado a un trapero¹¹¹. Un ejemplo más de las numerosas obras perdidas, robadas u ocultas durante años por sucesos o catástrofes, que vuelven a reaparecer en el momento más inesperado.

Entre las obras desaparecidas del depósito, localizamos algunas de las que había suficientes datos como para completar la investigación necesaria para

107. José Ángel Montañés, “La casa de Muñoz Ramonet albergará una biblioteca subterránea” [en línea], *El País. Edición Cataluña*, 06 de abril de 2015. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/04/06/catalunya/1428315770_029864.html> [consulta: 22.06.2015].

108. *Junta de Museus de Barcelona. Any 1934-35. Dipòsit de la Col·lecció Bosch i Catarineu*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2637, 1934-1935.



“Relación de los objetos de arte de la Colección Bosch i Catarineu”, *Ibid.*, f. 21.

109. Junta de Museos de Barcelona, “El «Album Bosch-Catarineu»”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, Vol. 1, nº 2, invierno de 1942, pp. 35-46.

110. *Desaparició de 8 pintures, d'una col·lecció de dibuixos i de miniatures propietat de la Junta de Museus*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2886, 1939-1941, ff. 2-6.

111. Jordi Busquets, “El regreso del «Album Fortuny»” [en línea], *El País*, 24 de octubre de 2001. <http://elpais.com/diario/2001/10/24/catalunya/1003885661_850215.html> [consulta: 22.06.2015].

- ☒ 534.- Pintura-retrat de dama. A l'oli damunt tela. Obra atribuïda a A.R. Mengs. (1728-1779). Dimensions: 0'46 X 0'36 mts.
- ☒ 535.- Pintura-retrat de cavaller. A l'oli damunt tela. Atribuïda a A. R. Mengs. Dim.: 0'28 X 0'20 m.
- ☒ 536.- Retrat d'un naturalista del segle XVIII. Pintura a l'oli damunt tela. Atribuïda a Lluís Paret i Alcazar (1747-1799). Dim.: 0'30 X 0'22 mts.
- ☒ 537.- Dama de la segona meitat del segle XVIII. Pintura a l'oli damunt tela. Atribuïda a Lluís Paret i Alcazar. Dimensions: 0=51 X 0'38 mts.
- ☒ 538.- Escena eròtica. Pintura a l'oli damunt taula. Obra atribuïda a Lluís Paret i Alcazar. 0'36 X 0'25 m.
- ☒ 539.- L'Anunciació. Estudi per a plafó, a l'oli damunt tela. Obra de Francesc Bayeu. Dim.: 0'63 X 0'63 m.
- ☒ 540.- Sant Ignasi de Loyola. Projecte per a la decoració d'una cúpula. Obra de Francesc Bayeu. 0'46 X 0'35 m.
- ☒ 541.- Sant Ignasi de Loyola. Projecte per a la decoració d'una cúpula. Obra de Francesc Bayeu. 0'46 X 0'35 m.
- ☒ 542.- Sant Ignasi de Loyola. Projecte per a la decoració d'una cúpula. Obra de Francesc Bayeu. 0'46 X 0'35 m.
- ☒ 543.- Sant Ignasi de Loyola. Projecte per a la decoració d'una cúpula. Obra de Francesc Bayeu. 0'46 X 0'35 m.
- ☒ 544.- Els contrabandistes. Pintura a l'oli damunt tela, per Eugeni Lucas. Dimensions: 0'59 X 0'47 mts.
- ☒ 545.- "Maja" en un balcó. Pintura a l'oli damunt tela. Obra d'Eugeni Lucas. Dimensions: 0'93 X 0'64 mts.
- ☒ AM 546.- Dansarina. Pintura a l'oli damunt tela, signada per Eugeni Lucas. Dimensions: 0'33 X 0'27 mts.
- ☒ 547.- Tarda de Carnaval. Pintura a l'oli damunt tela, per Eugeni Lucas. Dimensions: 0'46 X 0'36 mts. Emmarcada.
- ☒ AM 548.- La targeta amorosa. Pintura a l'oli damunt tela, per Eugeni Lucas. Dimensions: 0'32 X 0'25 mts.
- ☒ AM 549.- La dona del domini. Pintura a l'oli damunt tela, per Eugeni Lucas. Dimensions: 0'46 X 0'36 mts.
- ☒ 550.- Escena de carnaval. Pintura a l'oli damunt tela, signada per Eugenio Lucas, i datada en 1861. Dimensions: 0'30 X 0'41 mts.
- ☒ AM 551.- La temptació. Pintura a l'oli damunt tela. Obra d'Eugeni Lucas. Dimensions: 0'31 X 0'26 mts.
- ☒ AM 552.- Estudi per a plafó. Pintura a l'oli damunt tela, per Eugeni Lucas. Dimensions: 0'30 X 1'05 mts.
- ☒ 553.- Estudi al-legòric per a sostre. Pintura a l'oli damunt tela, per Eugeni Lucas. 0'900 X 1'11 mts.

INSTITUT CONTRA



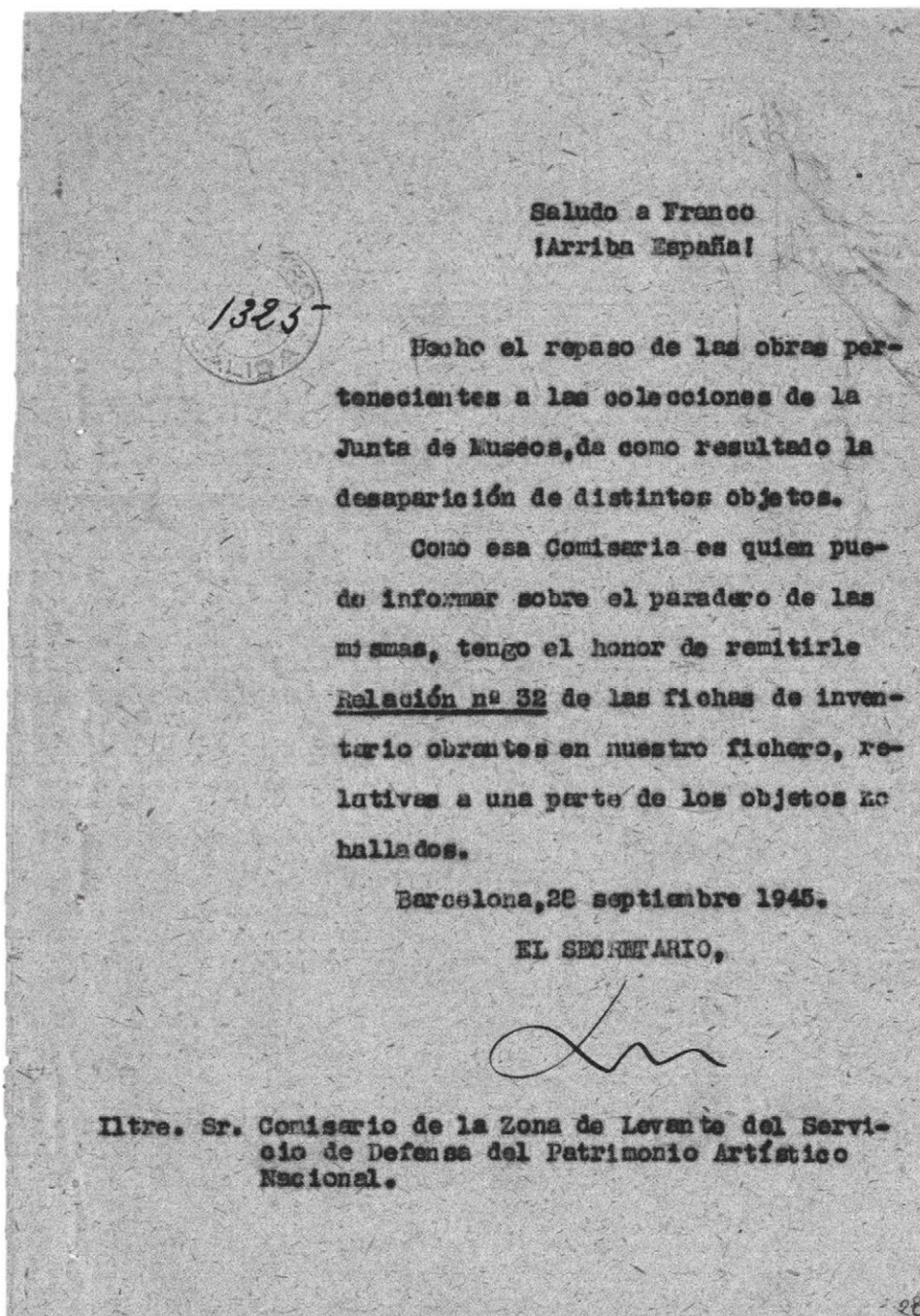
L'ATUR FORÇÓS

Handwritten signature/initials

Handwritten signature/initials



elaborar una copia: *Paisaje mallorquín* de Anglada Camarasa, *San Ignacio de Loyola herido* de Francisco Bayeu, *Interior de una iglesia catalana* de Mas i Fontdevila, *Retrato femenino* de Mengs, *San Roque* de Tiépolo y *Tarde de carnaval* de Eugenio Lucas; dentro de este grupo, elegimos finalmente el Eugenio Lucas, cuya desaparición quedaba constatada en los documentos enviados en 1945 al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional ¹¹², reclamando esta y otras obras de los museos de Barcelona que nunca habían sido devueltas.



112. *Relaciones de objetos propiedad de la Junta de Museos, reclamados al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2873, 1944-1945, f. 51.

< >
Servicio de recuperación, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-3029, 1945, ff. 28-29.

—ooo0ooo—

Hincón de galeria porticada, con terraza, las paredes pintadas de blanco, por el suelo, enladrillado, hojarasca.
Pintura al óleo sobre tabla, por S. Rusiñol. (0'61 x 0'90 mts.)
Nº. inv. 34827.

Paisaje. Casa de campo entre pajares y cultivos, al fondo, un bosque.
Pintura al óleo sobre tela, por J. Mombru, fechada en 1933.
Dimensiones: 0'40 x 0'50 mts.
Nº. inv. 34832.

Grupo de barcas varadas en la playa, la central, cubierta por una lona. Cielo despejado.
Pintura al óleo sobre tabla por S. Bergnes y dedicada a Mª Josefa de España. (0'35 x 0'45 mts.)
Nº. inv. 34833.

Interior de una iglesia catalana. Arcos laterales sobre los cuales hay un lujoso órgano. Hileras de sillas donde están sentados algunos fieles. Altar mayor a la izquierda.
Pintura al óleo sobre tela, por (Arcadio) Mas y Fondevila, fechada en enero 1925. (1'600 x 0'880 mts.)
Nº. inv. 35447.

Paisaje olotense. Riachuelo deslizándose entre chopos, a la derecha una casa de campo, a la izquierda una mujer haciendo calceta.
Pintura al óleo sobre tela, por Solé Jorba fechada en (1)925.
Dimensiones; 0'430 x 0'560 mts.
Nº inv. 35470.

Paisaje mallorquín. En primer término, grupo de cuatro árboles detras de los cuales hay otro grupo de arboles verdes, en segundo término, a la izquierda, acantilados, al pie de los cuales está el mar.
Pintura al óleo sobre tela, por H(ermanegildo) Anglada Camarasa.
Dimensiones; 0'860 x 1'070 mts.
Nº. inv. 35472.

Cardos dentro de un jarro policromado puesto sobre cortinaje de damasco azul.
Pintura al óleo sobre tela, por Raurich. (0'770 x 0'630).
Nº. inv. 35473.

Tarde de carnaval. Calle en cuyo primer término hay una multitud bullanguera, en segundo término, una estudiantina.
Pintura al óleo sobre tela. Obra de Eugenio Lucas. (0'460 x 0'360 mts)
Nº. inv. 35547.

Las cambiantes atribuciones que las obras de Lucas sufrieron a lo largo del siglo pasado, hicieron el rastreo de esta pintura especialmente intrincado, pero finalmente encontramos la referencia en el Archivo Mas –ubicado en la Casa Amatller– que nos llevaría hasta la foto que publicó la Galería Heinemann de Múnich con motivo de la exposición *Eugenio Lucas el viejo*¹¹³. Según los libros de registro de la galería¹¹⁴, estaba a la venta por 2500 marcos y en ese momento pertenecía a José Lázaro Galdiano, amante del arte que se entregó desde principios de siglo hasta el estallido de la Guerra Civil a la compra-venta de Lucas, como sería el caso de esta escena carnavalesca. José Manuel Arnaiz, bajo el número de obra 426¹¹⁵, constata que había formado parte de esa colección fluctuante y aporta, además de la foto del óleo, otra del boceto realizado en gouache. A este repertorio gráfico se suma una imagen de la Fototeca del Patrimonio Histórico¹¹⁶ tomada cuando la pintura todavía estaba en Madrid.

DESENMASCARAR A EUGENIO LUCAS

La apreciación más extendida de la obra de Eugenio Lucas (1817-1870) se ha generalizado alrededor del romanticismo español. Su último periodo a partir de 1850 –descrito como su expresión más personal, siguiendo el estilo de Goya– es el que más se ha reivindicado; más allá de sus aportaciones artísticas, se ha valorado su visión de la sociedad de la época y el interés documental de sus pinturas costumbristas y de sátira social, que se perpetúan en la tradición post-romántica. Sin embargo, hay otro aspecto de Lucas que nos interesa destacar y que se desprende en los estudios dedicados a su obra como un rasgo más controvertido: su faceta de falsario, y el revelador repertorio de copias que engañaron a expertos y museos.

Remontándonos a algunos de los primeros autores que relataron la vida y obra de Eugenio Lucas, todos coinciden en los rasgos de su formación en la Academia de San Fernando (Madrid), de la que se desinteresó a favor de instruirse directamente en el Museo del Prado, donde copió directamente a los pintores antiguos españoles y flamencos; reprodujo en numerosas ocasiones a Velázquez, pero sobre todo imitó a Goya, cuya pintura marcaría la mayoría de su producción. Historiadores y críticos nombran en sus estudios a uno de sus hijos, Eugenio Lucas Villaamil, también pintor e imitador suyo.

En los primeros años del siglo XX, Balsa de la Vega escribía que Eugenio Lucas, como reproductor de estilos, cumplió la “sagrada misión de defender las sanas tradiciones”¹¹⁷ de la pintura española del siglo de oro, frente al eclecticismo franco-italiano que la delegaba a secundaria en el extranjero. Asimiló a Goya desde su juventud, emulando a su ídolo en docenas de cuadros de pequeñas dimensiones con asuntos similares a los del pintor aragonés: las *Majas al balcón*, *El pelele*, *El columpio* y otros temas de la colección de cartones para tapices; aquelarres, brujas, celestinas, procesiones y exorcismos, de la etapa de las *Pinturas negras*; y múltiples escenas de tauromaquia, inspiradas en las pintadas y grabadas por Goya.

113. August L. Mayer, *Ausstellung Eugenio Lucas D.Ä. und Verwandte Meister*. Galerie Heinemann, Múnich, 1912, p.19.

114. Galerie Heinemann, *Lagerbuch*, nº de registro 11777, 10 de agosto de 1912, p.10.

115. José Manuel Arnaiz, *Eugenio Lucas. Su Vida y su Obra*. M. Montal, Madrid, 1981.

116. [Carnava] [fotografía], Fototeca del Patrimonio Histórico, Ruiz Vernacci VN-24817, ca. 1913.

117. Rafael Balsa de la Vega, *Eugenio Lucas*. Progreso Gráfico, Madrid, 1911, p. 32.



Eugenio Lucas, *Guerrero muerto*

También se dedicó a fondo a Velázquez, de quien produjo *arreglos* (imitaciones con variaciones en la composición o incorporación de personajes), como las versiones de *Las Meninas*. Algunas de sus pinturas velazqueñas desataron intrigas, especialmente en Europa, como en el caso del *Guerrero muerto*, adquirido en 1865 por la National Gallery de Londres después de disputárselo con el Louvre, valorado en 75.000 francos como original de Velázquez, según los Catálogos de 1903 y 1905¹¹⁸. La historia de este cuadro y algunos otros,

mostraba el desconocimiento entorno al arte español en el contexto europeo y, según los reproches de Balsa de la Vega, la soberbia con que se nos consideraba como una “prolongación de *Marruecos*”, por lo que fueron engañados. Al fallecer el Conde Pourtalés Gorgier, propietario de una colección de pintura antigua, *La Gazette des Beaux Arts* de París publicó, en febrero de 1865, un grabado de Flameng reproduciendo el *Guerrero muerto*, junto con un ensayo del crítico Paul Mantz en el que lo denominaba *Rolando muerto*, atribuía la autoría a Velázquez y mencionaba que había decorado uno de los palacios del rey de España. Al año siguiente, al retirarle el barniz para mejorar su conservación, se desdibujaron partes del cuadro y, en un primer momento, apareció la firma de Alonso Cano, que se esfumó al limpiarla. Balsa de la Vega remata la historia explicando que la pintura nunca estuvo en el palacio de ningún rey, sino que provenía de un marchante de Biarritz que lo adquirió al Marqués de Salamanca, junto a un lote que “eran apócrifos algunos y copias otros”. La fama de la Colección de Salamanca por sus obras maestras de célebres pintores antiguos facilitó la venta, sumado a que la obra de Velázquez no se conocía profundamente, y que de Lucas –y su poder de asimilación– no se sabía ni que existiera.

En el año 1913 coincidieron dos exposiciones de Eugenio Lucas, de la colección de José Lázaro Galdiano en Madrid. Una de ellas mostraba, para el estudio comparativo, a pintores que ocasionalmente se confundían con Lucas; Elías Tormo les dedicó un artículo titulado “Lucas, nuestro pequeño Goya”, comentando el interés didáctico de estas exhibiciones y el acierto de poder apreciar de cerca los cuadros de los imitadores. En torno a la autenticidad de los Lucas *padre* y los Lucas *hijo*, se planteaban problemas por desenredar, pero lo que le inquietaba era la indiscriminación con que se mostraban obras indiscutiblemente auténticas y artísticamente geniales, con otras que no lo eran. Resume que Eugenio Lucas era un artista de difícil estudio, “un extraño Proteo, frecuentemente un dilapidador [según varias modas del desmedrado arte pictórico de sus días] de las espléndidas dotes de artista del pincel de que se hallaba dotado”¹¹⁹. Para Tormo, lo mejor de Lucas era su última etapa, la que mejor recoge el estilo abocetado del precursor impresionista y *plenairista*, que se proyecta en sus escenas de tauromaquia y en los ambientes tenebrosos, de negros goyescos y luces esmaltadas de las *Escenas*

118. *Ibíd.*, p. 40.

119. Elías Tormo, “Lucas, nuestro pequeño Goya”, *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año II, nº 8, febrero de 1913, p. 223.

de Inquisición; aunque podríamos debatir que ya desde Velázquez se ha hablado de intuiciones impresionistas. Según el historiador, Lucas vivió desorientado en un popurrí de estilos que pudo ocasionar falsas atribuciones, siguiendo una vez una senda, otras una vereda y ocasionalmente un despeñadero, antes de “hallar la carretera real del casticismo español, con Velázquez y Goya por modelos”¹²⁰. En torno a las voluntarias o involuntarias “falsificaciones goyescas y velazqueces”, cita el texto del reconocido historiador W. Bürger (seudónimo de M. Thoré) sobre una venta de obras en París en 1862, y el incidente ocurrido con una tela enrollada entre las que apareció una composición del célebre cuadro *Las hilanderas* de Velázquez. Al contemplar la excelente ejecución, el historiador se pregunta si es una primera versión de Velázquez o si es de Lucas Giordano, el hábil imitador que alguna vez había engañado a los más hábiles peritos. Se conocía que Velázquez pintaba bocetos, y que se conservaba en Inglaterra uno de “rara belleza” de *Las Meninas* y otro de la *Rendición de Breda*. Las afirmaciones que el Sr. Urzáiz propagaba exageradamente –*urbi et orbe*– sobre la existencia de esbozos de Velázquez, repercutieron grandes beneficios económicos a su negocio, conocido por vender supuestas atribuciones de pintores célebres. Todo fue desmentido, *Las hilanderas* era una imitación de Eugenio Lucas, que brilló en este género de trabajos y realizó los *pasticci* de bocetos preparatorios de las obras de Velázquez que habían seducido a críticos como M. Thoré, e incluso al pintor Eugène Delacroix. Y añade que sobre las imitaciones, falsificaciones y pastiches de Goya, hay una extraordinaria posibilidad de error y confusión.

Elías Tormo continúa citando que, en vida de Eugenio Lucas, la dirección del entonces Real Museo del Prado adquirió dos cuadros de Goya, momento en el que museo poseía escasas obras del artista; ambas resultaron ser pinturas de Lucas y ante el barullo, las protestas y el error inconfesable, se abandonaron en los sótanos. También habla de un hermoso Lucas del Museo de Bruselas, reconocido oficialmente por la dirección del museo, que debía continuar figurando como Goya hasta que hubiera fallecido el ex-director de la colección que autorizó su adquisición. También se dijo que *La cucaña*, expuesta en la Galería Nacional de Berlín, fue adquirida a un adinerado comerciante berlinés como una *Corrida* de Goya, y expuesta como tal. Contrariamente, afirma Tormo, no todo lo que se dijo puede aceptarse, ya que pocos autores se ocuparon de Eugenio Lucas *padre*, hasta que se empezó a escribir sobre su hijo, también famoso imitador. Llama la atención sobre un estudio publicado en 1906, que motivó la subida de precios de (ambos) Lucas en Berlín y Múnich, añadiendo que el segundo de los Lucas vivió envuelto en leyendas, y que la falta severidad de la historia del arte y la escasez de estudios, hicieron explicable que en España y en el extranjero se confundieran ciertas obras de Goya con las de Lucas, padre e hijo.

Sobre los mencionados cuadros, rectifica que el cuadro de la Galería Nacional de Berlín, *La Corrida de toros*, es del hijo, Eugenio Lucas Villaamil, que imitaba de maravilla Goya, a través del padre o directamente; y que el *Guerrero*

120. *Ibíd.*, p. 234.

muerto, de la Galería Nacional de Londres, atribuido a Lucas *hijo*, es indiscutiblemente de Lucas *padre*, que para Tormo, trabajó a partir de lo que pensaría aboecar Velázquez, de quien buscaba el secreto de su autenticidad, “el modo de llevar el pincel” ¹²¹.

Sobre los plagios de Goya y Velázquez, Gaya Nuño se sumaría a las tesis de Balsa de la Vega tres décadas más tarde, añadiendo algunos detalles. Cuando Federico Madrazo, entonces director del Prado, adquirió los dos Goyas, Eugenio Lucas tuvo que describirlos de memoria para convencerle de su autoría ¹²²; en otra ocasión debió viajar a París a desmentir la paternidad de una pintura que Gautier había elogiado como un Velázquez. También enumera otras copias buenas y malas que se le atribuyeron de Murillo y Watteau, y un plagio de Van Dick. Aunque afirma que en realidad las imitaciones capaces de pasar por originales, fueron las que realizó abierta y descaradamente, sus copias goyescas de temario taurino. Sobre los plagios de *Los toros de Burdeos*, elogia cómo contrahace a Goya, lo corrige y lo completa: copia las litografías, que son planas y ganan al traducirlas con pasta brillante y espesa. Así justifica la fama de copista de Goya con la que se ha *apedreado* a Lucas, porque copiar traduciendo, copiar enriqueciendo, copiar con amor, es “vivificar el pasado con acentos nuevos” ¹²³.

Su alegato a Eugenio Lucas se completa con los pastiches e imitaciones velazqueños, que define como un “tema de picaresca”, ya que a mediados del siglo XIX, los grandes maestros españoles estaban muy cotizados en Europa y no se reparaba mucho en su *pedigree*; la falsificación de piezas de Velázquez –a las que se aplicó– y los Lucas que pasaron por Goyas, le reportaron *pingües* ganancias. Gaya Nuño aplaudía la variación de *Las hilanderas* del Sr. Urzáiz, magnificada por Delacroix y Flandin, y publicada en *L'Indépendance belge* el 23 diciembre 1862; y la copia que pasó por velazqueña al restaurador M. Haw, luego vendida en el Hotel Drouot. De los *arreglos* de *Las Meninas*, enumera uno en la colección del Conde de Rosillo, otra en la de Félix Labat, y otra más simple en la Contini-Bonacossi de Roma. Prosigue citando algunas copias más, para concluir que, en torno a toda la corriente del último tercio del siglo XIX inspirada en mostrar la vieja pintura española, en los horribles concursos nacionales triunfaban las interpretaciones sin personalidad, mientras que lo goyesco interesaba en el extranjero, así que Lucas prefirió no claudicar de sí mismo y suministrar falsos Goyas, falsísimos Velázquez, acaso también fraudulentos grecos a las colecciones europeas, ávidas por ostentar muestras de la gran pintura española. Los finales de un vivir febril, maleado para el arte, por la dura lucha con la vida ¹²⁴.

Únicamente Joan Teixidor arroja cierta réplica ¹²⁵ a la coincidencia de criterios sobre Eugenio Lucas, respondiendo a la publicación de la monografía de Gaya Nuño, ya que le resultaba una curiosa coincidencia dedicar este estudio a un autor que evoca las tendencias artísticas que se saldan con el romanticismo. Para Teixidor, Lucas se instaló en Goya y su época, y su pintura resulta anacrónica. Perpetuó a lo largo del siglo XIX un clima expresivo que huía de las novedades de

121. *Ibíd.*, p. 230-244.

122. Juan Antonio Gaya Nuño, *Eugenio Lucas*. Cobalto, Barcelona, 1948, p. 33.

123. *Ibíd.*, p. 34.

124. *Ibíd.*, p. 37.

125. Joan Teixidor, “Eugenio Lucas”, *Destino*, nº 576, 21 agosto de 1948, p. 16.

la época, su etiqueta de falsificador se debía al desapego con su tiempo y el apego a un mundo que se cerraba al compás de los años: daba la impresión de un rezagado que no aceptaba el momento que le tocó vivir. Sin embargo, concluye que su fondo atávico fue más profundo que el mimetismo goyesco, que explicaría su fracaso contemporáneo, a la par que nos daría la clave de sus éxitos posteriores. Su testarudez expresiva revelaría principios trascendentales; la paleta turbia y la raigambre goyesca que admiramos, la tauromaquia alucinada y la pincelada densa, son la viva representación de un pueblo desmelenado y sumido en su aire trágico. Lo que tiene el arte de retroceso es lo que da valor a Lucas, su resistencia, casticismo y folklore es lo que hace ver esas obras con la nostalgia con la que fueron creadas.

Hemos citado anteriormente la manifiesta producción de copias que ya durante el Renacimiento se realizaban en los talleres, supervisados por el maestro artista; por otro lado, si nos ocupamos ahora de la falsificación, podemos añadir también que fue la gran época de realización de imitaciones que pretendían ser originales, los artesanos creaban monedas, joyas o esculturas para pasar por ejemplares griegos o romanos. Existió un joven artista que trabajó en Italia alrededor del año 1500, creando esculturas que imitaban las obras romanas antiguas, y las enterró en el jardín de un acaudalado mecenas de la familia Medici, para que al ser “descubiertas” se consideraran auténticas: se llamaba Miguel Ángel Buonarrotti, y confesó más tarde el engaño ¹²⁶. Este caso y tantos otros, plantean incertidumbres éticas y estéticas sobre la originalidad y su estatus dominante, frente a las imposturas y sus heterogéneas formas, y la variedad de condiciones e intenciones que las motivan; al echar la vista atrás nos seducen, tentados a apreciar la genialidad de las obras y a sus autores. Historiadores y críticos de la obra de Eugenio Lucas, van modificando su valoración sobre la producción de copias y variaciones –así como sobre las habilidades imitativas del pintor– conforme a la historia y las ideas estéticas del momento, hasta el punto de estimar relevante su última etapa, omitiendo juicios sobre las supuestas falsificaciones que aparecieron tildadas al autor. Dicho de otro modo, los estudios sobre el capital simbólico de estos objetos obedecen a los regímenes simbólicos y discursivos de cada época y, al desplazarlos a nuestro contexto, inducidas por una renovada e interesada perspectiva, quisimos saldar una deuda con toda una trayectoria que combina altas dosis de genialidad, talento y dominio técnico para elaborar productos verosímiles que engatusaron a tantos ojos expertos, y compensar las ocasiones perdidas de reivindicar también a “Lucas, nuestro pequeño falsificador”.

La *tarde de carnaval* de Eugenio Lucas es un festejo popular de disfraces, una tradicional celebración en que la gente se regocija de quien quiera imitar; un brindis a la inmoralidad de cubrir los propósitos tras una máscara, semejante a la que cubre al delincuente, al ladrón o, si viene al caso, al falsificador: una celebración a la inexcusable ocasión de falsificar a un Lucas, porque quien falsifica a un falsificador, tiene cien años de perdón.

126. Miles Orwell, “Certificados de autenticidad: El arte en la era de la reproducción digital”, en Sergio Rubira (ed.), *La copia, lo falso (y el original)*. XV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Comunidad de Madrid, Madrid, 2009, p. 76.

LOS IMITADORES DE FORTUNY

Antes de que la imagen tecnológica mediara en la representación de la guerra y la construcción del imaginario cultural, la forma de representarla arrastraba una iconología de largo linaje. Ahora estamos acostumbrados a consumir conflictos bélicos en los medios de comunicación audiovisual y a tiempo real, las antiguas imágenes han sido desplazadas al contexto artístico, trasladadas al museo. Nuestra lectura e interpretación de estas obras se incorpora a los valores acumulados al patrimonio de la memoria, de este modo las imágenes y las instituciones construyen el discurso historiográfico. Los museos *edifican* cimientos durables para una identidad colectiva orgullosa de su historia, fabrican ideología; es una capacidad que se pone en evidencia cuando se trata de representaciones de la guerra, porque cada uso de un icono de guerra es político y porque en la guerra la imagen es un arma ¹²⁷.

La guerra de África (1859-1860) fue uno de los sucesos de mayor repercusión social en la España del diecinueve, desatada por los asaltos de los bereberes de Abyera a las defensas de Ceuta entorno a 1850, el gobierno de la Unión Liberal presidido por el general O'Donnell inició las hostilidades con el imperio magrebí; la débil posición frente a las grandes potencias europeas del momento y los graves problemas internos del país, fueron factores fundamentales en la actuación española. En un momento en que el país se hallaba políticamente dividido y económicamente empobrecido, la campaña militar fue una maniobra propagandística que levantó una fuerte expectación en torno al mundo árabe, lo que explica por un lado el orientalismo y exotismo que se manifestó en la cultura de la época y, por otro, el enaltecimiento del patriotismo que justificaba la política exterior. En el aspecto propagandístico, el conflicto hispano-magrebí ocupó el imaginario popular a través de crónicas periodísticas y manifestaciones artísticas incorporadas al patriótico entusiasmo de los triunfos de España en Marruecos. La prensa encontró un filón para atraer a los lectores, empezando a definir la figura del corresponsal de guerra, mezcla de cronista, narrador romántico y aventurero que debía contar la batalla en directo.

Fueron los primeros reporteros de guerra ¹²⁸, considerados por los gobiernos, los militares y la prensa, como un instrumento útil para fines bélicos. Como precedente a los reportajes de la contienda de África, los grandes medios periodísticos del país se proponían replicar las publicaciones europeas de la Guerra de Crimea, un conflicto que tuvo gran resonancia en todo el mundo, seguido masivamente a través de la prensa e ilustrado con imágenes –las más conocidas fueron las fotografías de los reporteros ingleses Roger Fenton y James Robertson. Los periódicos españoles enviaron a redactores y dibujantes de prestigio al campo de batalla; la publicación *La Iberia* marcaría un hito del periodismo español, realizando una crónica por entregas y anunciando a sus lectores que las imágenes que ilustraban eran una reproducción exacta de la verdad, pues la fotografía era la *verdad* misma. *La Iberia* envió al escritor Pedro Antonio de Alarcón, a los pintores Eduardo Rombado y José Vallejo, y al fotógrafo Enrique Facio.

127. Antonio Monegal, “Iconos polémicos”, en Antonio Monegal (comp.), *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Ediciones Paidós Ibérica; Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2007, p. 11.

128. Juan Antonio Fernández Rivero, “La fotografía militar en la Guerra de África: Enrique Facio”, en *Ceuta y la Guerra de África de 1859-1860. XII Jornadas de historia de Ceuta*. Instituto de Estudios Ceutíes, Ceuta, 2009, pp. 459-492.

tida por todo el mundo del arte. A su entierro en Roma acudieron las autoridades italianas y las célebres personalidades de su tiempo.

- 1 *El conde Berenguer III clavando la enseña de Barcelona en la Torre del Condado de Foix.* Obra ejecutada en el Concurso para ganar la pensión a Roma. Pintura al óleo sobre tela. Mide metros 1'18 alto x 0'90 ancho. (Depósito de la Academia Provincial de Bellas Artes.)
- 2 *Centinelas árabe.* Pintura al óleo sobre madera. Mide metros 0'30 alto x 0'21 ancho. (Adquirida por el Excmo. Ayuntamiento a propuesta de la Junta Técnica en 1900.)
- 3 *La odalisca.* Pintura al óleo sobre cartón. Mide metros 0'55 alto x 0'88 ancho. (Procede de la Excm. Diputación Provincial de Barcelona.)
- 4 *El Contino.* Acuarela sobre papel. Mide metros 0'55 alto x 0'38 ancho. (Procede de la excelentísima Diputación Provincial de Barcelona.)
- 5 *Soldado florentino.* Pintura al óleo sobre madera. Mide metros 0'23 alto x 0'15 ancho. (Igual procedencia.)
- 6 *Retrato del escultor Jerónimo Suñol.* Pintura al óleo sobre tela. Mide metros 0'31 alto x 0'24 ancho. (Donativo de D. Ramón Batlló en 1915.)
- 7 *Batalla de Tetuán.* Pintura al óleo sobre tela. Mide metros 3'05 alto x 9'74 ancho. Este gran lienzo, fruto de su estancia en Marruecos, le fué encargado por la Diputación de Barcelona, y estuvo instalado en el Palacio de la misma, desde la muerte del artista, que la dejó inacabada, hasta febrero de 1919 que fué llevado a la Exposición de Arte del mismo año, al Palacio de Bellas Artes. (Procede de la excelentísima Diputación Provincial de Barcelona.)
- 8 *Playa de Marruecos.* Acuarela sobre papel (lleva la leyenda Acuarela pintada por Mariano en 1867. Cecilia de Madrazo Vda. Fortuny). Mide metros 0'32 alto x 0'61 ancho. (Igual procedencia.)

- 9 *Tipo catalán.* Acuarela sobre papel. Mide metros 0'55 alto x 0'32 ancho. (Igual procedencia.)
- 10 *La Vicaria* (firmado: Fortuny, 1870). Pintura al óleo sobre madera. Mide metros 0'55 alto x 0'92 ancho. (Adquirida al Sr. Conde de Pradere por la Junta de Museos en junio de 1922.)
- 11 *La señorita del Castillo en su lecho de muerte.* Pintura al óleo sobre tela. Mide metros 0'59 alto x 0'69 ancho. (Igual procedencia.)
- 12 *Busto de hombre.* Pintura al óleo sobre tela. Mide metros 0'75 alto x 0'60 ancho. (Adquirida a la casa Jacobí de París, por la Junta de Museos en junio de 1922.)
- 13 *Paisaje de Granada.* Pintura al óleo sobre tela. Mide metros 0'80 alto x 0'45 ancho (Adquirido a la casa Jacobí de París en 1922.)
- 14 *Palio rúsico* (obra de juventud). Pintura al óleo sobre tela. Mide metros 0'29 alto x 0'26 ancho. (Donativo de D. Carlos y Sebastián Junyer.)
- 15 *Herrador marroquí.* Pintura al óleo sobre tela. Mide metros 0'47 alto x 0'65 ancho. (Adquirida a la casa Jacobí de París en 1922.)
- 16 *Estudio copia de un fresco de Rafael.* Existente en la Academia de San Lucas de Roma. Pintura al óleo sobre tela. Mide metros 1'10 alto x 0'38 ancho. (Procede de la Academia Provincial de Bellas Artes.)
- 17 *Moro muerto* (firmado). Aguafuerte (prueba antes de la letra). Mide metros 0'20 alto x 0'40 ancho.
- 18 *El último amigo* (firmado: Fortuny, Roma 1867; lleva la inscripción «A mi amigo Moragas»). Aguafuerte (prueba antes de la letra). Mide metros 0'19 alto x 0'38 ancho.
- 19 *Ronda de noche.* Aguafuerte (primera y única prueba del grabado antes de la letra). Mide metros 0'40 alto x 0'32 ancho. (Adquirida por la Junta de Museos en 1921.)
- 20 *Auto-retrato de Fortuny joven.* Acuarela sobre papel. Mide metros 0'32 alto x 0'24 ancho. (Igual procedencia.)



Catálogo del Museo de Bellas Artes (Arte Contemporáneo), pp. 106-107.

El desarrollo de la fotografía en España todavía era escaso, aunque el procedimiento del daguerrotipo ya había sido presentado en París en 1839, con limitaciones en cuanto a los sujetos en movimiento, que a lo largo de la década siguiente se fueron superando. En paralelo a Daguerre y Niepce, Talbot desarrollaba en Inglaterra el sistema del negativo sobre cristal y el papel de albúmina, dando paso a la posibilidad de múltiples copias positivas llamadas calotipos. La técnica continuó evolucionando hacia la gelatina de plata, generalizada en la década de 1880; para entonces, algunos calocopistas habían realizado las primeras fotografías de guerra. Aquellas imágenes, aún lejos de mostrar la cara más desgarrada de la violencia, presentaban un retrato edulcorado y romántico, la fotografía tenía una misión: la *poesía* bélica. Sontag describe las instrucciones del Ministerio de Guerra del gobierno británico a Roger Fenton, primer fotógrafo oficial en Crimea, para contrarrestar las alarmantes crónicas sobre las privaciones y riesgos de los soldados. El fotógrafo debía reflejar una visión benévola de una guerra cada vez más impopular, y no retratar a muertos, mutilados ni enfermos ¹²⁹. A partir de entonces y hasta día de hoy, la fotografía participaría en todos los conflictos armados, de modo cada vez más vívido e inmediato. Las principales imágenes de Enrique Facio, primer reportero de guerra en la historia de la fotografía española, eran vistas panorámicas del campamento de Ceuta en las que se apreciaba el trasiego de los soldados; su llegada también significó la introducción de la fotografía en Marruecos.

Pensamos de nuevo en la dimensión política de las imágenes y la iconología de la guerra al encontrarnos con la figura de Marià Fortuny (1838-1874) y detenernos en algunas de sus obras, buscando referencias sobre una pintura desaparecida durante la Guerra Civil titulada *El centinela árabe*, un pequeño óleo enmarcado en la estética orientalista. Bajo la polisemia de este concepto, en el ámbito peninsular hemos de tener en cuenta el fenómeno de préstamos y relaciones con la cultura árabe que lo distinguiría del orientalismo europeo. El interés de Fortuny en las costumbres y las gentes marroquíes que impregnaría la práctica totalidad de su producción pictórica, está estrechamente relacionado al ambiente cultural y a la guerra de África, que supondría su primer viaje a Marruecos, al recibir el encargo de la Diputación de Barcelona de plasmar, en una serie de pinturas, los episodios más destacables de la guerra hispano-marroquí. Imaginamos el exotismo por lo árabe que emana de la pintura de Fortuny como una musa compartida, que se expresó en su visión de la vida de las gentes marroquíes, sus costumbres, arquitectura y objetos, y que muestra un oriente cercano, propio y doméstico.

En una época aún romántica, Fortuny se convirtió en un mito. Así se destila del texto que su suegro Pedro Madrazo –historiador, crítico, hermano de Federico y también director del Prado– le dedica *In memoriam* en un número extraordinario de *La Ilustración Artística* ¹³⁰ consagrado al pintor de Reus; quedó huérfano en la infancia, de casa humilde, alcanzó la fama de un gran artista y murió joven. Mucho se ha escrito sobre Marià Fortuny, aportando cada vez más facetas de su personalidad, o algún tema que nos descubre matices sobre las interpretaciones de su obra o

129. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Madrid, 2003, pp. 52-70.

130. Pedro Madrazo, “Fortuny”, *La Ilustración Artística*: Fortuny. Número extraordinario, año VII, nº 314, Barcelona, 2 enero de 1888, pp. 2-7.

su tiempo. En todo caso, nos hemos detenido en algunos pasajes de su producción y su época, que hemos querido desplazar y enmarcar en el contexto de nuestro viaje, y más teniendo en cuenta que los viajes parecen determinar la identidad cosmopolita y la universalidad de la obra de Fortuny. En su biografía, Madrazo describe la figura de su abuelo, quien lo ingresó de niño en una pequeña escuela de dibujo en Reus –su ciudad natal–, el estudio de Domingo Soberano. Sus muestras de precocidad en la pintura, alentaron al viejo Fortuny a trasladarse a Barcelona e inscribirlo en la Academia de Bellas Artes, donde asistió al estudio del pintor Claudio Lorenzale, admirador de Overbeck y de la moderna escuela idealista alemana. La Diputación de Barcelona sacó a concurso una plaza de pensionado en Roma, que Fortuny obtuvo por votación unánime, y partió en 1858, a la edad de 19 años. Roma sería durante toda su vida su estudio, residencia y su foco productor; y el centro artístico que entonces era París, se convirtió en su base mercantil gracias a Adolphe Goupil, el hábil promotor y marchante que lo puso de moda en Europa.

Transcurridos apenas dos años del inicio del pensionado en Roma, estalló el conflicto en África y surgió la idea, promovida por Duran i Bas en una Sesión de la Diputación barcelonesa, de enviar a un pintor al *teatro de la guerra*, que “consiguiera al lienzo los acontecimientos más memorables de la lucha de la nación (...) en desagravio de su honor ultrajado por Marruecos (...) que el joven pintor D. Mariano Fortuny [cuya pensión en Roma estaba por concluir] pase a África a desempeñar tan honroso cometido”¹³¹. El pintor puso algunas condiciones económicas y solicitó materiales, equipamiento y ayuda para sus labores de campaña, que le fueron asignadas. Partió en compañía de su amigo, el pintor Jaume Escriu, y al llegar a Tetuán se unieron al campamento del general Prim y sus tropas de voluntarios catalanes. La toma de Tetuán fue exaltada y celebrada en toda la península, Fortuny debía realizar un gran cuadro para decorar uno de los salones de la Diputación de Barcelona, aunque llegó el 12 de febrero de 1860, 8 días después de la batalla, así que se dispuso a tomar bocetos y apuntes de todo lo que le rodeaba¹³². Se dedicó a producir un corpus extenso de estudios, esbozos, acuarelas y dibujos del barrio judío de Tetuán en el que se alojó, viviendo entre las escenas de la calle, que le impresionaron más que las vistas de la guerra. Lo que a la Diputación le pareció más extravagante, fue que no eligiese más que manifestaciones de carácter “pintoresco”, aunque por contraste admiraron las armonías de color, la arquitectura y los detalles que el pintor les quiso ofrecer; sin embargo, no tardaría en destacarse que las investigaciones que Fortuny emprendió y las experiencias que adquirió, impulsarían su posterior producción pictórica.

En su labor de cronista de guerra, Fortuny fue un espectador de primera fila; a los tres meses y medio regresó a Roma con los objetos y materiales preparatorios que creyó necesarios para abordar el encargo de los grandes lienzos conmemorativos. Pintó dos telas panorámicas de grandes dimensiones, *La Batalla de Bad-Rass* (1860-61) que se conserva en el Museo del Prado, y *La Batalla de Tetuán* (1863-65), actualmente en el MNAC, es considerada una de las expresiones artísticas

131. Alfons Maseras, “Notes per a contribuir a la història del quadre de Marià Fortuny conegut amb el nom de «Batalla de Tetuan»”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Junta de Museos de Barcelona, nº 9, febrero de 1932, pp. 33-42.

132. Jordi À. Carbonell; Francesc M. Quílez, *La batalla de Tetuán de Fortuny*. MNAC, Barcelona, 2013.

más significativas de la segunda mitad del siglo XIX por ocupar un episodio de la memoria y el imaginario colectivo de generaciones de catalanes, que la convirtieron en un icono popular, aunque en su momento resultó controvertida y poco ortodoxa con las estructuras del género histórico y épico, además de quedar inacabada, lo que se interpretó como un reto no resuelto que provocó la desilusión del pintor. En la monografía dedicada a Fortuny en 1880, Salvador Sempere escribió que en África, Fortuny no supo ver lo que tuvo encargo de estudiar, el lado poético y heroico de la lucha, no vio más que “al marroquí de aceitunado o negro rostro (...) al árabe perezoso y desarrapado, encantador de serpientes; al semisalvaje bereber corredor de la pólvora”¹³³, aunque al cabo de unos años se rescatara de esta etapa la génesis de su orientalismo y su profundo sentido de la realidad.

Fortuny volvió a África en 1862, tenía 25 años y había visitado Madrid, París y Florencia, y su pintura empezaba a ser conocida en Europa; realizó nuevos estudios del natural y regresó a su taller de Roma. Mientras trabajaba en la toma de Tetuán, realizó un gran número de pinturas y grabados, de escenas y tipos africanos; las obras que envió a Barcelona causaron asombro, fueron objeto de reseñas y aumentaron su fama de viajero etnógrafo. Al retratar a la acuarela los hábitos y costumbres de los bereberes, sus imágenes descubrían un mundo islámico¹³⁴ novedoso y con absoluta modernidad estética. Para el encargo de la administración, el pintor había elegido reconstruir la intervención del batallón de voluntarios catalanes, como instante decisivo; aunque más allá del objetivo conmemorativo, Fortuny perseguía conseguir una interpretación innovadora del tema, una visión del combate que desplegara, como un abanico, los grupos de pequeñas escenas hasta el primer término de la tela en la que presentó la derrota del enemigo. Colgado incompleto en su estudio, lo llamaba el *gran cuadro*, denotando que para él se había convertido en un sufrimiento. Abandonó *La batalla de Tetuán* al dejar de cobrar la pensión de la Diputación de Barcelona, que la adquirió poco después de la muerte de Fortuny y la colgó en el Salón de Sesiones durante un tiempo.

La forma de representar los acontecimientos bélicos nunca fue neutral; aunque al arte se le suponga un espacio de libertad, tradicionalmente el discurso épico en la representación de la guerra siempre ha tenido una dimensión política, comúnmente al servicio de la glorificación nacional. *La rendición de Breda* de Velázquez es una obra maestra de la propaganda política¹³⁵, realizada en 1634 por encargo real; un siglo después, *Los desastres de la guerra* de Goya se opondrían completamente a los estándares de la pintura de batallas, aportando una lección ética acerca del compromiso del artista con el acontecimiento y sus implicaciones políticas. Tanto *La ejecución del Emperador Maximiliano* de Manet como *Masacre en Corea* de Picasso evocan la composición de Goya en *Los fusilamientos del tres de mayo*, insertándose en un discurso visual que el espectador reconoce; lo mismo ocurriría con el *Guernica* de Picasso, frecuentemente citado como icono contra la guerra a lo largo del siglo XX.

De modo recurrente, se ha reproducido la frase escrita por Théophile Gautier después de que Goupil le mostrara *La Vicaría*; el reputado crítico expresa de modo

133. Alfons Maseras, op. cit.

134. Pedro Madrazo, “Fortuny”, op. cit.

135. Antonio Monegal, op. cit., pp. 19-20.

entusiasta que Fortuny era “un Goya, continuado y retocado por Meissonier”¹³⁶. Esta cita marcó, en torno a la influencia que Goya ejerció en su pintura, una ineludible cuestión que la mayoría de biografías dedicadas a Fortuny recogerían. Su interés se manifiesta en las copias que realizó en Madrid de algunas obras del pintor aragonés, aunque no dejara ninguna reseña escrita sobre sus referentes artísticos y preferencias estéticas; fue hermético en cuanto a sus contemporáneos, y apenas dedicó escasos comentarios hacia los antiguos maestros¹³⁷, como el Greco, Velázquez y Ribera. Se ha apuntado el eco goyesco en la pincelada, en su realismo y modernidad, en el tratamiento de las luces y sombras, en sus calidades pictóricas y en las escenas costumbristas y de género; sin embargo, la abundante exploración de Fortuny en el corto recorrido de su vida, evidencian su capacidad para transformar sus referencias más allá de imitarlas.

Por tanto, hemos querido pensar de otro modo en relación al compromiso de Fortuny ante la representación de la guerra, en los afectos que la pintura histórica pudieron transmitirle y en el calado de la obra de Goya, para transformar el reproche a su pintura fallida a favor de su elección por otro posible relato, en el que la fuerza afectiva hacia lo árabe es la línea narrativa que el cronista-pintor quiso desplegar. Entonces cabría también pensar que, si para Goya la guerra no debía ser un espectáculo a ensalzar, sino un verdadero desastre devastador ante el que sensibilizarse, esta lección pudo penetrar en la sensibilidad de Fortuny al volver del *teatro* de la guerra, ya que cumplió parte de su encargo a regañadientes y, desde una perspectiva que puede parecer escapista, sorteó las imposiciones y las visiones colonialistas, liberándose hacia su aprecio a la vida. En lugar de reproducir el gran relato legitimador, en el que la victoria ocupa el centro de la historia, optó por desbordarlo a través de sub-tramas que despiertan otras afectividades. Así podemos ver en el manifiesto de Fortuny, el giro a una posición de igualdad y complicidad hacia lo que le rodeaba: no solo la exploración de una estética novedosa, sino una actitud de responsabilidad ante la violencia.

El *centinela árabe* perdido en la Guerra Civil, fue un regalo de Fortuny a su primer profesor de Reus, Domingo Soberano, quien lo ofreció al Ayuntamiento Constitucional de Barcelona en el año 1899¹³⁸ a través de Baldomero Galofre, que expresó en su oferta el interés de compra de diversos coleccionistas nacionales e internacionales por la obra del pintor fallecido, y el deseo del propietario de que la pintura quedara en Cataluña, a ser posible en el Museo Municipal de Barcelona. La Junta técnica de los Museos consideró importante su adquisición, ya que el municipio aún no poseía ninguna obra del renombrado artista, pero propuso una contraoferta y, tras ser aceptada, adquirió la obra por 800 pesetas. Aunque ésta fue la primera en ingresar a los Museos de Barcelona, en aquella época la obra de Fortuny –fallecido veinticinco años atrás– era conocida, apreciada y había sido largamente imitada. La pintura se integró al Museo de Bellas Artes, que la incorporó al catálogo de 1906¹³⁹, y en 1926 ya estaba ubicada en la Sala Fortuny¹⁴⁰, junto al resto de obras del autor que se habían ido sumando a los fondos del museo desde su ingreso.

136. Francesc Miquel y Badía, *Fortuny. Su vida y obras*. Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, Barcelona, 1887, p. 40.

137. Cristina Mendoza; Francesc Quílez Corella, “Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l’entorn de la seva darrera etapa artística”, *Butlletí del Museu d’Art de Catalunya*, nº 9, Barcelona, 2008, pp. 113-133.

138. *Expediente relativo a una tabla al óleo, obra del pintor catalán Mariano Fortuny, ofrecida en venta por D. Domingo Soberano, de Reus*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-1569, 1899.

➤
Ibíd., f. 7.

139. *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, Barcelona, 1906, p.17.

140. Francisco Guasch y Homs; Esteban Batlle Ametlló, *Catálogo del Museo de Bellas Artes (Arte Contemporáneo)*. Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1926, p. 106.

Comisión de Gobernación
Sección 3ª

M. Ilbre Sr Teniente Alcalde, Pte de la Junta técnica
de los Museos Nacionales de Arqueología, Bellas Artes e Industrias, Artes
técnicas

Barcelona 16 de febrero de 1899.

El Excmo Ayuntamiento en Consistorio del día 10 del actual,
teniendo en cuenta la propuesta formulada por esa Ilbre Junta
técnica y el universal renombre adquirido por el immortal pintor
D. Mariano Fortuny,

Acordó adquirir por la suma de ochocien-
tas pesetas, una tabla al óleo de 46 x 36 centímetros, representando
un árabe en centinela, original del mencionado pintor; satisfi-
ciéndose por dicha obra, la expresada suma, a su actual pose-
sor D. Domingo Soberano, de Reus.

Lo que en cumplimiento del precitado acuerdo ten-
go el honor de comunicar a esa Ilbre Junta para su conocimiento
y a fin de que proceda a su conveniente instalación.

Dios guarde V.

El Alcalde Accdtal Pte
= Juan Amat =

P.A. de I.B.
El Secretario Accdtal
= J. Colomer Codina =

- 10752.- Pintura al óleo. Retrato de dama joven, a tres cuartos hacia la derecha. Vestida con una blusa morada con cuello vuelto de encaje y corbata blanca. Capa gris-ocre claro, cuello de boa. Sentada en silla tapizada de azul. Fondo azul-oscuro. Pintura firmada por Julio Borell y fechada en 1900. Dimensiones; 0'74 x 0'50 m.
Donativo de la Sra. Ana Perez de Nueros.
- 10767.- Pintura:acuarela. Acuarela hecha en Vallhonrat el año 1916, de la sala decorada por Francisco Pla, "El Vigatà" de la casa del marqués de Monistrol, en la antigua Riera de San Juan, de Barcelona.
(Pegada a un bastidor entelado y con listón de madera. Dimensiones; 0'73 x 0'61 m.
- 10775.- Original para cartel con figura femenina perfilada hacia la derecha, con túnica blanca, escribiendo, sobre cortina verde de arriba abajo la palabra NATURA, habiendo en el otro lado y en la misma disposición la palabra ART. Vá encabezado con el escudo de Barcelona y lleva la leyenda: "AYUNTAMIENTO DE BARCELONA. 1898. IV EXPOSICION DE BELLAS ARTES E INDUSTRIAS ARTISTICAS. Premios y adquisición de obras".
Pintura al óleo sobre tela, firmada por Manuel Feliu de Lemus. Dimensiones; 1'59 x 1'00 mts.
Depósito del Ayuntamiento de Barcelona.
- 10788.- Pintura. Estudio retrato de dama joven sentada, con una pierna sobre otra y con las manos también una sobre la otra y descansando sobre el muslo izquierdo. A tres cuartos hacia la izquierda. Lleva un abrigo de terciopelo negro con cuello y bocamangas de piel castaña.
Pintura al óleo firmada por Luis Muntané. Dimensiones; 1'00 x 0'78 m.
- 10690.- Pintura. Centinela. Moro de pie, vuelto hacia la derecha, con la espingarda en actitud de ponerse en guardia, mirando una cabeza negra; en la cintura lleva un puñal.
Pintura al óleo sobre tela, firmada por Mariano Fortuny. Dimensiones; 0'300 x 0'210 m.

En octubre de 1936 el *Centinela* fue desplazado al Depósito de Obras de los Museos de Arte de Barcelona, establecido en Olot por disposición de la Generalitat, gestionado por el Patronat per a la Salvaguarda y custodiado por guardias del cuerpo de Mossos d'Esquadra y por funcionarios de la Secció de Museus del Servei del Patrimoni de la Generalitat¹⁴¹. El *Centinela* estaba acorazado, pero aún así, localizamos un informe de enero de 1941 en el Archivo Nacional de Cataluña sobre la *Devolución obras del museo por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* en el que detalla una “Relación de los marcos que han aparecido sin sus telas correspondientes, las cuales estaban inventariadas con los nos (...) 10690 – «Centinela moro», óleo de Fortuny”¹⁴². La Junta de Museos siguió reclamando la obra en noviembre de 1944, incluyendo el nº inventario, las dimensiones y una breve descripción de la pintura: “Centinela. Moro de pie, vuelto hacia la derecha, con la espingarda en actitud de ponerse en guardia, mirando una cabeza negra; en la cintura lleva un puñal. Pintura al óleo sobre tela”¹⁴³. Los documentos nos confirmaban sin duda la pérdida de la pintura, de modo que decidimos buscar si existía alguna imagen de la época; encontramos el negativo fotográfico en blanco y negro en el Institut Amatller d'Art Hispànic (cliché C-46481), y adquirimos un archivo de la reproducción en alta resolución para poder hacer la falsa réplica. Curiosamente, con el *Centinela árabe* había un séquito de copias fotografiadas, entre las que se había destacado el *Askari*, la versión de la Biblioteca-Museo Balaguer; el azar hizo que ambos, original y copia de autor, convivieran en Olot durante un tiempo gracias a la decisión de trasladarlo junto a otras once obras del museo de Vilanova i la Geltrú¹⁴⁴.

Las abundantes copias que irrumpieron tras la muerte de Fortuny, son indicadores de la popularidad que alcanzó en su tiempo; fue un artista reconocido y singularizado por las autoridades competentes que legitimaron su trabajo, el gran entusiasmo que despertó en París y su creciente reputación le pusieron de moda. Llegó a manifestarse prisionero de su propio éxito; en palabras de Folch i Torres, “esclavo del género de «casacas»”¹⁴⁵, que le convirtió en un artista codiciado por los coleccionistas de entonces. *La Vicaria, La elección de la modelo, El jardín de los poetas* se enmarcan en un estilo preciosista que era escaso en Europa cuando reaparece con Fortuny, pero que tras él tiene una extensa continuidad, hasta el punto de aborrecer por exageración y falta de sustancia. Miquel i Badía le describió como un líder del género que arrastró a pintores franceses, italianos y españoles a practicar la *pintura de casacas*, los interiores con tapices de oriente, las armas y los muebles esculpidos. Algunos desplegaron habilidad e igualaron al pintor, pero según el autor, a todos se les notaba la imitación. Insiste Folch i Torres en la originalidad de Fortuny, marcando distancias con la *pintura de salón* de Meissonier y señalando que el pintor no se sumó a la corriente de moda, sino que supo renovar el intimismo de la pintura flamenca. La corriente de éxitos que arrastró también a Meissonier, suponía un cautiverio para Fortuny, una “cadena de oro” de la que se compadecía –escribió Folch–, la iteración del mismo tema *El coleccionista de estampas* en tres copias, es una prueba. Las tres versiones se explican como una

141. *Traslado a Olot*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2805, 1939.

142. *Devolución obras del museo por el Servicio de Defensa del P.A.N. Relaciones, últimas entregas del S.D. del P.A.N.*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2894, enero de 1941, f. 2.

143. *Servicio de recuperación*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2980, 1944, f. 46.



Relaciones de objetos propiedad de la Junta de Museos, reclamados al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2873, 1944-1945, f. 26.

144. “Llista dels quadres entregats al Sr. Lluís Iglesias, del Servei de Museus de la Generalitat el dia de la data en compliment de l'orde del sotsecretari de cultura datada ahir”, *Ingresos especiales*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2800, 7 de abril de 1938, ff. 2, 5.

145. Joaquim Folch i Torres, “«L'aficionat a les estampes» de Fortuny”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Junta de Museos de Barcelona, nº 59, abril de 1936, pp. 107-117.

repetición forzada por los encargos bien pagados de Goupil. Realizó la primera copia en 1863, cuando aumentaba su afición al coleccionismo que inició en Marruecos, eso explica que *El coleccionista de estampas* acabara en un trueque con Vincenzo Capobienchi, un anticuario romano que poseía un fusil sardo del siglo XVII que el pintor deseaba tener; Capobienchi hizo un buen negocio vendiéndola después a Goupil, de quien la adquirió el coleccionista y mecenas William H. Stewart. De la segunda versión, fechada en 1866, Charles Davillier mencionó que estuvo en París en manos W. Fol, fue vendida por sus herederos al Barón Pereire y adquirida por los anticuarios Apolinar Sánchez de Madrid y María Esclasans de Barcelona; la pintura pasó al fondo del MNAC, adquirida por suscripción pública por la entidad *Amics dels Museus de Catalunya* y donada a los Museos de Barcelona. La tercera reproducción, según Folch i Torres, fue un encargo confidencial exigido por Goupil para un *amateur* caprichoso que insistió en adquirir una réplica; según la catalogación del comerciante, estaba fechada en Roma en 1867 y pertenecía a Mr. Turner, sin indicación de la ubicación. Al finalizar la taxonomía que Folch i Torres dedica al ejemplar de *El coleccionista de estampas* ingresado al Museo, descubrimos su intención por jerarquizar su valor respecto a sus dos cuadros análogos, lo que se avala a través de una carta de Marià Fortuny i Madrazo –catalogador experto de la obra de su padre– en la que destaca el lienzo, garantizando que “éste es el mejor de los tres”¹⁴⁶.

No es menor la relevancia que las iteraciones del propio artista tenían a los ojos de los expertos y la crítica, ya que el valor hacia la autenticidad y la originalidad de las obras empieza a relacionarse estrechamente con la personalidad del artista, y no únicamente con sus producciones; por este motivo las autocríticas que Fortuny expresa a través de sus cartas, y que se intensifican en su última época, son tan importantes y referenciadas. En 1874 le escribió a Davillier que esperaba que sus últimas ventas le dieran un respiro, se sentía subyugado y moralmente cansado de sus pinturas de éxito, derivadas del contrato que lo ataba a su marchante Adolphe Goupil, y sentía que ese género de arte ya no era expresión de su propio talento; buscaba crearse independencia económica, ya que se sentía en un momento decisivo. El mismo año escribía a su amigo, el pintor Sisteré, que sus últimas pinturas no eran expresión de su individualidad, a causa de tener que transigir con el gusto, pero se sentía cerca de pintar para sí mismo y permitirse el lujo de hacer “todo lo que me da la gana”¹⁴⁷. Era su último verano y se encontraba enfrascado en las obras que realizó en Portici, su lenguaje pictórico se reorientaba, dando indicios de un camino hacia el que pretendía evolucionar; se sentía alentado hacia lo que consideraba su “verdadera pintura” y cada vez más radical contra los dictámenes del mercado.

Las jerarquías de la imitación y la copia, inclusive cuando son realizadas por el artista, son indicadores del estatus de valores sociales que existían en la época en relación a la representación, la imitación y la copia. Desde una perspectiva sociológica, Nathalie Heinich¹⁴⁸ analiza los valores que se organizan entorno a la autenticidad y las imposturas, las imitaciones son indicadores que informan de

146. *Ibid.*

147. Cristina Mendoza; Francesc Quílez Corella, op. cit.

148. Nathalie Heinich, “La falsificación como reveladora de la autenticidad”, *Revista de Occidente*, nº 345, febrero de 2010, pp. 5-27.

las fluctuaciones del gusto y también de la competencia de los expertos. La concepción moderna de la originalidad del artista, que Heinich denomina “régimen de singularidad”, se fue gestando a lo largo del último tercio del siglo XIX; a partir del movimiento impresionista, se produce un giro, un cambio de paradigma que modifica los cánones de la representación pictórica. Las reacciones en torno a las obras, que podían considerarse mal ejecutadas o alejadas de los valores artísticos, no eran unánimes; a los artistas se les juzgaba por vagos y provocadores o por carentes de dominio. A partir de aquí emerge la noción moderna de la intención del autor, que madura en la postmodernidad. Los criterios en torno a la originalidad y la creatividad que ponen en crisis la mimesis de los autores, por extensión cuestionan el estatus profesional del creador y el reconocimiento de la crítica.

Las imitaciones de Fortuny irrumpen al morir el autor: guardianes árabes, militares con sable, tipos marroquíes, figuras de gabinete y pasiones orientales. La *Ilustración Artística* publicaba en el año 1887 un dibujo de Josep Llovera¹⁴⁹ –grabado por Sadurní– que ilustró otras varias publicaciones; la lámina es una alegoría irónica a los copistas de Fortuny, y un homenaje del dibujante al pintor que admiraba. En la parte central de la ilustración vemos al falseador que, falto de inspiración, copia el *centinela árabe*, mientras un séquito de figuras burguesas y magrebís muestran la hilaridad que les causa la ridícula imitación del *inimitable* artista, y el militar de *La Vicaría* amenaza con el sable desenvainado dispuesto a rajar los lienzos. Hacia el plano superior del dibujo, los copistas se transforman en una legión de monos, mímicos por excelencia, replicando cuadros de Fortuny, que aparece retratado siguiendo el modelo que Vincenzo Gemito¹⁵⁰ elaboró para el retrato escultórico que corona la tumba de Fortuny. El busto aparece rodeado por la *Odalisca*, los centinelas y *La Mariposa* de Fortuny que Miquel Seguí grabó al aguafuerte, surge de la hiedra que brota de la paleta del pintor, que ilumina el ocaso. En el primer plano, Llovera evidencia la antítesis entre el entierro y la celebración carnavalesca, disparidades que inspiraron a Fortuny *Contrastes de la vida*; una comitiva baila frente al ataúd, contemplados por el *Torero* impassible y la maja goyesca. Cierra la escena la lápida con las fechas del corto recorrido de la vida de Fortuny, glorificado por su arte, del que los burdos imitadores pretenden aprovecharse.

El grabado satírico de los copistas volvió a publicarse en la revista al año siguiente, ilustrando el texto de Pedro Madrazo, quien también se refirió a los imitadores que empezaron a proliferar tras la moda Fortuny. Y casi medio siglo más tarde, la estampa se reedita en el *Boletín de la Junta de Museos*, acompañando a la reseña de *El coleccionista de estampas* de Joaquín Folch i Torres. Se reitera convertida en una imagen recurrente y literal, explica la imitación como algo grotesco y falto de sinceridad: el artista auténtico está consagrado a su arte, su éxito económico es una consecuencia merecida de su trabajo; por el contrario, los imitadores son falsos, animales groseros que producen para ganar dinero, parásitos que se benefician de la originalidad de los otros. Es la representación didáctica de un derecho moral asociado a la autenticidad y la originalidad artística: la copia es inmoral, es pecado y es ilegal.

149. Josep Llovera, “Imitadores de Fortuny” [grabado], *La Ilustración Artística. Suplemento Artístico*, año VI, nº 309, Barcelona, 28 de noviembre de 1887, p. 9.

150. Leticia Azcue, “De Gemito a Benlliure. Retratos escultóricos de Marià Fortuny i Marsal en España” [en línea], *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº 23-24, 2009-2010, pp. 153-171. <<http://www.raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/viewFile/242262/329486>> [consulta: 02.07.2015].



IMITADORES DE FORTUNY, DIBUJO DE J. LLOVERA, GRABADO POR SADURNÍ

DE LOS TESOROS DE UNA CASA A LAS OBRAS DE UN MUSEO: LA COLECCIÓN PLANDIURA

Buenas tardes, señor Folch –dijo Lluís Plandiura, tendiéndole la mano–. Es un placer recibirlo en mi casa.

El gusto y el placer son míos, se lo aseguro –admitió Folch mientras se estrechaban efusivamente la mano–. ¡Con toda esa cantidad de obras de arte! –añadió, abarcando las paredes y pasillos que habían dejado atrás–. Tiene usted la suerte de vivir en un auténtico museo. Debo confesarle que muchas de estas obras ya las quisiéramos nosotros para nuestro museo.

Martí Gironell, Strappo, 2015.

Strappo es el nombre de la técnica para extraer la superficie cromática de una pintura mural, con la cual es posible separar la película del muro y trasladarla. Se realiza desde la antigüedad, las primeras muestras se encontraron en excavaciones de Roma y Pompeya, precursoras de las extracciones preventivas y los expolios masivos de la época moderna. La novela homónima de Martí Gironell narra la labor de los hermanos Steffanoni, restauradores italianos que mediante esta técnica arrancaron las pinturas murales de una iglesia pirenaica para un rico industrial catalán. Los datos, emplazamientos y nombres que aparecen en el relato no son ficticios, provocan desplazamientos temporales, aunque la morfología que los envuelve se adapte a ellos con la hechura de un disfraz.

En octubre de 1928, la *Gasete de les Arts* dedicó un número extraordinario a Lluís Plandiura y su colección de arte. En aquel momento, el industrial y coleccionista ya poseía un impresionante fondo ubicado en el número 6 de la calle de la Ribera, corazón del comercio barcelonés de la época, donde su padre instaló el negocio de azúcares, cafés, cacao y especias, los productos llamados antiguamente *coloniales*. A parte de su fortuna personal fruto del comercio azucarero, fue una personalidad de prestigio e influencia, se dedicó a la política y ostentó importantes cargos en el ámbito de la cultura, como Comisario Real provincial de Bellas Artes en 1923, y miembro vocal de arte de la Junta Directiva en la Exposición internacional de Barcelona de 1929.

En la revista, Josep Gudiol ¹⁵¹ describe a Plandiura como un coleccionista vocacional, precoz y diverso; iniciado muy joven en el acopio de carteles, su éxito preliminar le animó a explorar otros senderos. La primera Guerra Mundial en Europa propició el comercio de objetos de interés artístico, inaugurando una demanda creciente de antigüedades, bibliofilia, muebles, cerámica, orfebrería, vidrio y tejidos: así inicia Plandiura su colección antes de imprimirle un carácter más selectivo. Su repertorio fue aumentando, especializándose en escultura medieval y arte gótico y románico; en su apliego de frontales de altares, retablos, pantocrátors y muestras

151. Josep Gudiol, “La col·lecció Plandiura”, *Gasete de les arts: Número extraordinari dedicat a la Col·lecció Plandiura*, año I, nº 2, Barcelona, octubre de 1928, pp. 2-14.

de pintura mural, rivalizó en legendaria y encrespada carrera con Joaquim Folch i Torres, entonces líder de la Junta de Museos de Barcelona. Algunas actas de la Junta de Museos dan testimonio de la conflictividad que significó para el director de los museos disputar algunas obras con el coleccionista, mucho más adinerado y ágil para adueñarse de algunos ejemplares.



La casa de Lluís Plandiura

A su fondo arqueológico, sumó algunas piezas importantes de pintura renacentista, entre ellas un Greco. El siguiente género que definió el carácter de su colección, estuvo relacionado con su afición por la escultura y la pintura de los artistas coetáneos: el arte moderno catalán, con obras de Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Joaquim Sunyer, Martí Alsina, Isidre Nonell, Joaquim Vayreda, Joan Llimona, Enric Galwey, Joaquim Mir, Xavier Nogués y Pablo Picasso, entre otros. El modernismo se desarrolló con un carácter intenso y diferenciador respecto a la cultura española; en el caso de la pintura, se popularizó e identificó con la exaltación del nuevo artista cosmopolita, entre bohemio y *dandy* –retratando la dicotomía del artista inconformista y el emergente mercado de lujo–, enfrentado a las convenciones burguesas a la vez que relacionado y dependiente de ellas. De joven, Plandiura se aficionó a la pintura y asistió a la Academia Galí, núcleo de las nuevas filas de artistas *noucentistes*. No obstante, a la muerte de su padre asumió el relevo del negocio familiar, aunque mantuvo sus amistades y aficiones artísticas; frecuentaba los ambientes culturales modernistas, como el café *Els Quatre Gats* y las veladas de intelectuales y artistas del Hotel Colón, donde pronto se convirtió en uno de los principales contertulianos y compradores, lo que más tarde le llevaría a coleccionar esta especialidad y a ser considerado un mecenas de la escena barcelonesa¹⁵². Se le llegó a parangonar con el protagonista de *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol, una de las novelas más significativas de la época, cuya trama se desarrolla en el barrio de la Ribera, reflejando la sociedad de la época; el relato sintetiza el reconocimiento recíproco entre el artista y la sociedad burguesa del momento¹⁵³.

La casa Plandiura era un museo, compuesto y organizado para legar a las futuras generaciones el acopio de tesoros que envolvieron la celebridad del hombre y su reconocida residencia. Las colecciones Plandiura, guiadas por el patriotismo y el sentido catalán del *seny*, se convirtieron en interés público, alimentado en su intención futura de dejar a la ciudad un museo a nombre de su padre; los selectos

152. Mercè Vidal i Jansà, "Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic", en Bonaventura Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, Bellaterra, 2007, pp. 191-221.

153. Josep M. Lòpez-Picó, *Gaseta de les arts: Número extraordinari dedicat a la Col·lecció Plandiura*, op. cit., p. 1.

huéspedes que lo visitaron, finalizaban el recorrido guiados por su anfitrión hasta un salón noble diseñado por Xavier Nogués y decorado en la tradición de los murales catalanes, con plafones que glosaban canciones populares y algunos paisajes de Cataluña ¹⁵⁴.

El carácter expansivo de su actividad no se limitó al coleccionismo, su inclinación al patrocinio le situó, en la década de los denominados *felices años veinte*, en el epicentro del arte catalán del momento ¹⁵⁵. Las iniciativas culturales eran un incentivo para que desde el sector privado se crearan nuevas galerías de arte, como las Galerías Layetanas, que reservaba una sala a las exposiciones organizadas por una de las principales revistas, *Vell i Nou*, dirigida durante un breve pero intenso periodo por Joaquim Folch i Torres. La muestra inaugural estuvo dedicada a la colección Plandiura, y contó con obras tanto de artistas contemporáneos como de arte antiguo. En esos años, las relaciones entre Folch i Torres y Plandiura eran cordiales,



Miguel Primo de Rivera, Santiago Rusiñol y Lluís Plandiura en la inauguración de la exposición del Concurso de pintura Plandiura en la Sala Parés, 1923

sus vínculos generaban una cierta dinámica cultural que incentivaba desde el sector privado la producción artística y la crítica de arte. En 1922 convocó el concurso de pintura Plandiura; las obras seleccionadas, premiadas con 5.000 pesetas al primer puesto y 2.500 pesetas a los cuatro restantes, eran destinadas a la colección y se exhibieron en Las Galerías Layetanas. El catálogo contó con un prólogo de Eugeni d'Ors ¹⁵⁶, un alegato de indudable expresión *novecentista* en el que reclamaba para la corriente de la pintura catalana, un lugar propio de carácter

universal –y equiparable a la posición privilegiada del arte francés– por su calidad, riqueza y aguda modernidad. La generación que describía d'Ors, marcaba el traspaso del *Fin de Siglo* en las promociones novecentistas, que filtraban –en un viaje de ida y vuelta a Roma pasando por París– las influencias externas definidas en los principios clásicos y la tradición mediterránea, la exaltación de la tierra a través del paisaje *plenairista*, y el naturalismo como uno de los principales rasgos de la mano del impresionismo. Prosigue definiendo el elemento decisivo para estructurar, organizar y legitimar al arte catalán moderno: una Escuela y un Museo entregado a las curiosidades internacionales, un lugar digno en el que las “invenciones contemporáneas venían a codearse con los selectísimos testimonios del arte antiguo”. Así definía d'Ors a su encumbrado amigo, artífice y promotor del proyecto, el coleccionista Lluís Plandiura.

Tras la época de prosperidad de los años veinte, explotó una burbuja, consecuencia de la crisis ocasionada por el reajuste económico de la posguerra mundial; se produjo el Crac del 29 en Estados Unidos y con él empezó el periodo conocido como Gran Depresión, que afectó a la economía de Europa y repercutió en la caída de los precios del azúcar de Cuba. La crisis que afectaba a sus industrias, obligó a Lluís Plandiura a ofrecer sus colecciones, a finales del mes de marzo de 1932, a la Junta de Museos de Barcelona. Plandiura anunció al entonces presidente –Josep Llimona– y al director general –Joaquim Folch i Torres– su forzado “deseo”

154. Rafael Benet, “La sala de Xavier Nogués”, *ibíd.*, pp. 41-47.

155. María Dolores Jiménez-Blanco, *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Fundación Arte y Mecenazgo, Barcelona, 2013, pp. 39-40.

156. Eugeni d'Ors, “Prólogo”, en *Catàleg de la exposició de pintura del concurs Plandiura 1922-23*. Galeries Laietanes, Barcelona, 1923, pp. 17-24.

de vender su colección, que había tasado en 9.000.000 de pesetas; así se inició un periodo de negociaciones que abarcó cinco meses hasta finalizar la operación de compra¹⁵⁷. Las responsabilidades que la adquisición planteaba, hizo que la Junta informara a la Generalitat de Cataluña, presidida entonces por Francesc Macià, y a Joan Casanovas, alcalde accidental del Ayuntamiento de Barcelona, quienes tomaron cartas en el asunto. Se convino una reunión del pleno en el Palau de la Generalitat con los delegados de la Junta y la asistencia de diputados y regidores que representaban a las entidades patronas de los Museos. Folch i Torres expuso en líneas generales la oferta, para la cual Plandiura había iniciado un inventario fotográfico. La colección se formó en idéntica orientación a la que regía los museos de historia del arte catalán; la cantidad y calidad de sus piezas venía a representar un tercio de la selección del patrimonio de Cataluña, un hecho que exigía estudiar el modo de adquirirla, ya que su ingreso unido a las colecciones que poseía el Museo, suponía lograr reunir la mayor colección existente de arte medieval. El resultado de las gestiones iniciales fue formalizar el inventario fotográfico, para lo que se envió a un grupo de peritos a tasar la colección *in situ*. La comisión, después de extensas valoraciones, propuso una contraoferta de 6.000.000 de pesetas. Las negociaciones en torno a las cifras se dilataron varios meses, hasta que Plandiura aceptó el precio de 7.000.000 de pesetas, a satisfacer al contado. El acuerdo económico no fue la única dificultad a solventar, más aún era obtener el dinero para la adquisición; se iniciaron gestiones con entidades bancarias para la obtención de un crédito, avalado con las propiedades municipales cedidas a la Junta de Museos.

La noticia resonó rápidamente en los periódicos y en las instituciones culturales y sociales de la época¹⁵⁸, como el Círculo Artístico de Sant Lluç, el Ateneu Barcelonés o el Centro Excursionista de Cataluña, que se manifestaron públicamente en pro o en contra del proyecto. La prensa escrita, como principal medio de difusión, se volcó en el caso Plandiura, publicando un alud de artículos y páginas; el eco mediático de la polémica se mantuvo durante un largo periodo, provocando la reacción de la opinión pública, trasladada en panfletos y carteles que reprochaban abiertamente que el asunto no incumbía únicamente a las instituciones sino a toda la ciudadanía, lo que se tradujo en manifestaciones en las calles de la ciudad. *El Diluvio*, *El Correo Catalán*, *L'Esquella de la Torraixa* y *La Campana de Gràcia* se manifestaron contrarios, censurando el gasto excesivo que supondría para la hacienda pública en un momento de escasez social. Mientras tanto, *La Vanguardia*, *La Veu de Catalunya*, *La Publicitat*, el *Diari Mercantil*, *La Rambla* y *L'Opinió*, entre otras, avalaban la propuesta de la Junta de Museos como una incuestionable obligación patriótica que las administraciones debían asumir, ante el peligro de la inminente dispersión y emigración del patrimonio artístico de Cataluña.

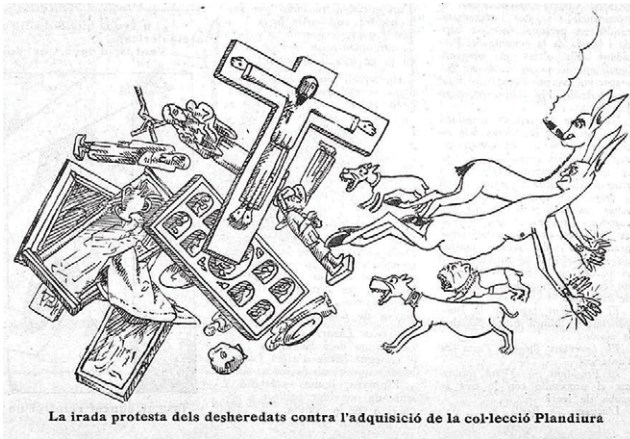
Periódicos como *El Diluvio* mostraban su posición contraria, arremetiendo



Los técnicos tasando la colección en la Casa Plandiura

157. Joaquim Folch i Torres (dir.), "L'adquisició de la col·lecció Plandiura", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. II, nº 19, diciembre de 1932, pp. 353-358.

158. *Ibid.*, pp. 358-395.



“La irada protesta dels desheredats contra l'adquisició de la col·lecció Plandiura”, *El be negre*, 19 de julio de 1932, p. 3.

contra el Ayuntamiento por el despilfarro que pretendía realizar, y desacreditando el prestigio de Plandiura: “afirman que el Ayuntamiento ofrece por dicha colección la bonita suma de ocho millones de pesetas [y que el coleccionista pide más,] se podría dar colocación a muchos obreros que actualmente carecen de trabajo y que no saben de que forma resolver el angustioso problema de ganarse el pan (...) comprar cuadros de ninguna manera. Antes vender los que hay si con ello se hubiera de aliviar la situación económica de las clases obreras (...)”

Y el señor Plandiura –ex lliguero, ex romanonista y ex comisario regio durante la dictadura–, si es tan amante de Barcelona y tan decidido protector de las Bellas Artes como por ahí se asegura, que regale la colección a su ciudad natal”¹⁵⁹, y continúa en otro artículo, tachando al coleccionista de “alfonsista acérrimo, como lo demuestra la lápida que tenía en su casa recordando la visita que le hiciera el rey maldito”¹⁶⁰. Su campaña de hostilidad prosigue minusvalorando la adquisición, “en su colección como en todas las colecciones habrá cosas buenas y cosas malas”¹⁶¹. Otros medios le achacaron que fue “Diputado «cunero» por el distrito del Vendrell, dispuesto a gastarse miles de duros por lograr el acta (...) en tiempos ominosos de la Dictadura fue de los catalanes que colaboraron con el dictador, que le nombró comisario regio de Bellas Artes (...) que ha sabido adquirir obras pictóricas por relativamente poco dinero, gangas, (...) no habrá hecho por la ciudad sacrificio alguno, hace un buen negocio, que pagarán de su bolsillo los ciudadanos barceloneses, no le da derecho a figurar como Mecenas, ni catalán benemérito que fue diputado «cunero» de la Monarquía y servidor de la Dictadura”¹⁶².

Contrariamente, algunos redactores calificaron la posibilidad de perder la colección como una criminalidad, y reclamaron que no debía frustrarse por los turbios intereses políticos, ya que un Estatuto que defienda los intereses espirituales y culturales de Cataluña no sería posible sin conciencia nacional. En este sentido hay que remarcar que la polémica de la adquisición se sumaba al debate sobre el Estatuto de Cataluña, que fue aprobado por el Parlamento español ese mismo año. Si la administración no defendía el tesoro cultural y arqueológico, este se dispersaría, malvendido en el extranjero por los anticuarios que burlaban la ley; o aún peor, acabaría en la capital. “No hay que olvidar las facilidades de pago que Plandiura encontrará en Madrid, entonces los madrileños se reirían una vez más de nosotros, de nuestro materialismo y de que solo sabemos organizar industrias, y esta vez tendrían razón. Ellos tendrían el museo y los catalanes seríamos los que en parte lo pagaríamos”¹⁶³. El temor de que Madrid arrebatara las colecciones resucitaba antiguos fantasmas, ya que en la década anterior, Plandiura había amenazado con trasladar allí sus colecciones tras diversas críticas y amonestaciones de la Junta de Museos; además, Plandiura actuó con cierta impunidad y sin fuertes

159. “La colección Plandiura es un absurdo”, *El Diluvio. Diario Republicano*, nº 119, 18 de mayo de 1932, p. 4.

160. “¡Y ca, hombre!”, *El Diluvio. Diario Republicano*, nº 121, 20 de mayo de 1932, p. 4.

161. “Otra vez el caso Plandiura”, *El Diluvio. Diario Republicano*, nº 128, 28 de mayo de 1932, p. 1.

162. FUK, “La adquisición de una colección de obras pictóricas”, *Luz*, 12 de julio de 1932.

163. Domènec Guansé, “Podem deixar emigrar el nostre patrimoni artístic?”, *La Rambla*, nº 130, 11 de julio de 1932, p. 3.

rivales para la posesión de obras patrimoniales durante la Dictadura de Primo de Rivera. Con estos precedentes, no era de extrañar que varios diarios avivaran la hoguera de despropósitos, especulando con la intención de Madrid por adquirir la colección para el Museo del Prado y despertando la tradicional rivalidad hacia la capital del Estado español, contra la que no se podía perder el partido por una cuestión de voluntad y economía. Estos temores también habían sido difundidos por Folch i Torres, quien escribió en diversas ocasiones sobre la necesidad de adquirir la colección, cuyos objetos se había disputado personalmente “cuerpo a cuerpo” con el señor Plandiura. El Director General de los Museos procuró sensibilizar a la opinión pública a través de diversos artículos, defendiendo apasionadamente los motivos por los cuales la colección debía permanecer en los museos de Barcelona; manifestó que era necesario valorar la labor de restauración ya acometida por el propietario y el incalculable interés inmaterial del conjunto para el estudio del arte catalán y su historia, cuyo valor y utilidad científica y estética superaba el sacrificio económico ¹⁶⁴.

Según la prensa, algunos regidores se procuraban rédito político, esgrimiendo el malgasto de dinero público por parte de la Junta de Museos cuando se carecía de camas de hospital, faltaban escuelas y no era posible auxiliar a los obreros en paro; el gasto suponía un insulto a las clases necesitadas y a las clases medias agobiadas por impuestos de todo tipo. La decantación de opiniones anduvo por un maltrecho calvario, incluso se cuestionó la titularidad de la colección; el semanario *Solidaridad Obrera* manifestó que los verdaderos artífices del conjunto patrimonial eran los obreros de las fábricas que el coleccionista tenía en Motril (Granada), que con el sudor de su trabajo enriquecieron al burgués azucarero Plandiura ¹⁶⁵ para reunir un tesoro artístico de tales dimensiones, adquirido a canónigos y obispos, pero que era del pueblo.

La compra de la colección se había convirtiendo en una campaña política inesperada, cargada de cierta demagogia, creando una atmósfera adversa entre regidores y divergencias entre los grupos. La Unión de Socialistas de Cataluña acordó, para marcar la actitud de sus concejales, que votaran contra el dictamen; también se oponían la Derecha Liberal-Republicana y el Partido Radical-Socialista, mientras que la Izquierda Republicana, los radicales y los regionalistas parecían a favor ¹⁶⁶. Pere Coromines, entonces Presidente de la Comisión de Cultura, presentó un dictamen favorable que fue aprobado por el Ayuntamiento, evidenciando la conveniencia y necesidad patriótica de responder a la compra. Incluso el presidente de la Generalitat, Francesc Macià, emitió un comunicado a favor de la adquisición que hizo llegar a la prensa, con el objetivo de convencer a los detractores. Manifestó que sería “lastimoso” no retener en Cataluña un conjunto de obras sin parangón en el resto del mundo ¹⁶⁷, justificando la importancia de tomar esta decisión para devolver al país una parte de su patrimonio artístico que había pasado a manos de particulares y a museos extranjeros, y desmintió que el gasto pudiese afectar a los servicios de sanidad, beneficencia o a los presupuestos destinados a los obreros en paro forzoso.



“Inventari de la col·lecció del senyor Lluís Plandiura que li adquireixen la Generalitat de Catalunya i l’Ajuntament de Barcelona”, *Adquisició de la Col·lecció Plandiura*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2551, 1932, f. 132, nº 4634.

164. Joaquim Folchi Torres, “L’adquisició de la col·lecció Plandiura per als Museus de la Ciutat”, *La Veu de Catalunya*, nº 11255, 8 de julio de 1932, p. 1.

165. “La Colección Plandiura”, *Solidaridad Obrera*, nº 466, 17 de julio de 1932, p. 1.

166. “La colección Plandiura y los partidos políticos”, *El Noticiero Universal*, 14 de julio de 1932.

167. “Ahir, a la Generalitat. El Sr. Macià va fer declaracions”, *La Publicitat*, nº 18070, 10 de julio de 1932, p. 2.

a l'oli damunt tela, per Joaquim Mir, 1907. Alçada, 0'468.

Llargada: 0'587. X 4630

Maspujols (Tarragona) Vista parcial d'un poble presa des de les afores. En primer terme els horts i centrant la composició la façana barroca de l'església. Fet a l'oli per Joaquim Mir, signat, Mir. Alçada: 0'525. Llargada: 0'448. X

4631

"La cinia del oncle". Voltants de Vilanova i Geltrú, el Montgros al fons, amb Santa Magdalena. A primer pla un camí entre conreus. Feta a l'oli damunt tela per Joaquim Mir, signada, Mir. Alçada: 0'748. Llargada: 0'800. X

4632

Poble escalonat (Alforja?) Tarragona, al flanc d'una montanya. En primer terme, conreus, en el segon el poble, a teulades roges i amb les xemeneies lleument, el fum verticalment. Fet a l'oli damunt tela, per Joaquim Mir, signat, Mir. 1907. Alçada: 1'160. Llargada: 0'183. X 4633

El moll de pescadors en el port de Barcelona, prop la bateria del "Astillero" al solponent. Feta a l'oli damunt tela per Joaquim Mir, signat, Joaquim Mir. Data, 1889. Alçada: 0'785. Llargada: 0'740 m. X 4634

El laberinte. Estany d'aigua dormida corat, a la dreta, amb baranda. Fons d'arbres i montanyes. Feta al oli damunt tela, per Mir, Signat Joaquim Mir. 1902. Alçada: 1'139. Llargada: 1'395. X 4635

Pageseta arrancant cols. Hort, conrreuat i vorejat de marge amb arbres fruiters florits. Feta al oli damunt tela per Joaquim Mir, signat Mir. 1897. Alçada: 0'637. Llargada: 0'803. X 4636

Dues gitanes velles, una d'elles envoltada en xal vermell i l'altra habillada en negre amb un drap - roig al coll, enfrontades i sentades damunt cadira al costat d'una taula on hi ha un got amb un dit de vi. Fet a l'oli damunt tela per Isidre Nonell, dataça, 1904. Alçada: 1'330. Llargada igualment, 4650

La gitana "Manona". Dona a mitg cos de perfil vers la dreta amb el cap quelcom enlairat i apoiat en la mà esquerra quin braç està recolzat en una taula, Fet a l'oli damunt tela per Isidre Nonell, dataça, 1904. Alçada: 0'595. Llargada: 0'490. 4651

"Lola" Bust de dona, de perfil vers la dreta amb una flor vermella en el pentinat. Feta a l'oli damunt tela, per Isidre Nonell, data 1909 Alçada: 0'640. Llargada: 0'520. 4652

Eixida de casa manestrada entre parets de casa, amb un xicot, amb brusa i gorra, llegint sentat en un recó, roba esteses damunt fils-ferros i testos amb flors damunt una banquetta. Fet a l'oli damunt tela per Isidre Nonell, data 1890. Alçada: 0'840. Llargada: 0'780. 4653

Tres gitanes cobertes amb un xal de colors, a peu dret, fent grup, Feta a l'oli damunt tela per Isidre Nonell, alçada: 0'525. Llargada: 0'720. 4654

Gitana, Bust de dona, amb xal florit, de perfil, vers la dreta. feta a l'oli damunt tela per Isidre Nonell, dataça 1906. Alçada: 0'650. Llargada: 0'525. 4655



Acto de firma de la compra de la colección Plandiura, presidido por Francesc Macià

Desde el Parlamento, el primer consejero, Joan Casanovas, pronunció un legendario discurso apelando a la obligación patriótica de los cargos públicos en el compromiso hacia las generaciones futuras, a la vez que minimizaba lo que suponía el gasto, un cuatro por ciento del presupuesto general de la ciudad frente al incuestionable valor que para la gran metrópolis, Barcelona, y por extensión para Cataluña, suponía salvar la colección: las obras de arte eran la espiritualidad de Europa. El día 13 de agosto se formalizó el trato de compra, tras ser aprobado el dictamen de la comisión de Cultura Municipal y modificar el acuerdo con Lluís Plandiura, que aceptó cobrar en tres pagos fraccionados. El acuerdo se firmó el 18 de octubre en la presidencia de la Generalitat, para lo cual el Ayuntamiento y la Generalitat asumieron conjuntamente el préstamo de la Caixa de Pensions, habiendo de hipotecar el Palacio Real de Pedralbes, la Ciudadela y el Palacio de Bellas Artes.

La entrega i recepción se inició inmediatamente, ingresando los 1869 objetos adquiridos en el Palacio Nacional de Montjuïc. Los ejemplares se añadieron al inventario general de los Museos de Barcelona, quedando comprendidos desde los números 3801 al 5670, catalogados en las secciones de arqueología antigua, pintura románica, pintura gótica, pintura renacentista, pintura contemporánea, escultura románica y gótica, cerámica, vidrio, esmaltes, tejidos, arquetas y hierros. En el mes de diciembre del mismo año, la publicación de la Junta de Museos recogió ampliamente los hechos que envolvieron la adquisición Plandiura, añadiendo documentación fotográfica de los manifestos en las calles de Barcelona, del proceso de inventariado de los tesoros de aquel museo privado, y de la salida de los objetos y su llegada al Palacio Nacional. Sobre Lluís Plandiura se publicó poco más tarde que, tras firmar la venta, declaró con abatimiento que se había vendido el alma; no obstante, al cabo de los años volvió a aplegar una nueva colección también valiosa, que legó en 1956 al Museo Biblioteca Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

A medida que la búsqueda de pinturas pertenecientes al MNAC perdidas durante la Guerra Civil nos sumergía en toda la documentación que generó en la época el acontecimiento de la adquisición Plandiura, el suceso fue despertando en modo creciente nuestro interés. El relato de la colección particular a su posterior transacción pública, proyecta la radiografía de una época, y una entramada estructura en la que intervinieron diversos agentes e intereses; del comercio de antigüedades al valor simbólico de los objetos, de las raíces culturales a la configuración de las identidades nacionales, de las clases emergentes a la ética y la moralidad imperantes, de los antiguos museos a los paradigmas culturales que forjan los nuevos sistemas del arte. El tránsito para encontrar esas imágenes del pasado, con sus supervivencias y sus contratiempos, nos van describiendo el inicio de las grandes mutaciones que se producirán en el último siglo y la trama que entrelaza el mundo del arte.

◀
“Inventari de la col·lecció del senyor Lluís Plandiura que li adquireixen la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona”, *Adquisició de la Col·lecció Plandiura*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2551, 1932, f. 133 v., nº 4653.

Para descubrir si alguna de las obras de la colección Plandiura había desaparecido durante la Guerra Civil, primero elaboramos una lista completa de las obras para poder contrastarla con los catálogos del Museo de Arte Moderno. Partimos de los Boletines y revistas de la época, el número extraordinario dedicado a la colección publicado en la *Gasete de les arts*¹⁶⁸ en 1928 y la reseña que Joaquim Folch i Torres dedica a su adquisición¹⁶⁹ en 1932; a partir de los textos pudimos enumerar a los autores y la cantidad de obras que iban apareciendo de cada uno, por el momento no disponíamos de los títulos ni las referencias. El registro que preparamos nos sirvió para empezar a cotejar en los dos volúmenes del *Catálogo de pintura de los siglos XIX y XX*¹⁷⁰ del Museo de Arte Moderno publicados en 1987. Escaneamos las páginas relativas a todos los artistas citados y revisamos cuantas obras permanecían en los fondos; a medida que observábamos que no concordaban los datos, empezamos a decidir qué autores nos interesaban más. Cuando los documentos de la Junta de Museos fueron accesibles en el Archivo Nacional, hicimos una copia del expediente de adquisición¹⁷¹ emitido por la Generalitat y el Ayunta-


BULETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

Picasso, el malagueny format artisticament a Barcelona, quinze obres dels seus primers temps, entre elles un retrat femení d'un excepcional interès; Joan Colom, onze paisatges; Feliu Elies (Apa), tres natures mortes d'un realisme colpidor; Lu Pascual, vuit paisatges olotins; Joaquim Torres Garcia, tres bocets de decoració mural; Francesc Labarta, dotze paisatges de la seva darrera època; Francesc d'A. Gali, quatre composicions amb figures femenines i infants; Domènec Carles, nou teles, paisatges i temes de flors; Oleguer Junyent, una romeria a Sant Medí; Francesc Vayreda, tres paisatges i una figura femenina; Manuel Humbert, set teles de la seva darrera època; Lluís Mercader, dos paisatges d'un ressò neoromàntic vllaminckia; Jaume Mercader, quatre paisatges; Josep de Togores, onze teles de figures i retrats de la seva darrera època; Francesc Domingo, dues composicions del seu moment d'intransigència realista; Josep Mompou, quatre obres a dissonàncies colorístiques; Joan Serra, cinc nus femenins; Ramon de Campmany, tres paisatges; Alfred Sisquella, tres teles de gran subtilitat; Maria Espinal, tres obres sadollades de la seva característica sensibilitat; Francesc Camps, dues teles amb figures; J. Pruna, cinc teles amb figures; J. Suñer Vidal, tres

teles, i O. Creixems, amb cinc quadres amb figures.

Completen aquesta secció pictòrica moderna, una sèrie de dotze finíssimes aquarel·lades de Manuel Humbert; nou composicions d'animals niponitzats deguts a la ploma de Pere Inglada; quatre tintes humorístiques i un carbó — retrat de B. Pérez Galdós — de Ramon Casas; vuit dibuixos a la ploma de la millor època de Feliu Elies (Apa); quatre carbons de Josep Llimona; dos de Joan Llimona; set aquarel·lades de la primera època de Picasso; tretze sanguis d'Isidre Nonell i setanta un aquarel·lades i dibuixos, a la ploma de l'artista i humorista Xavier Nogués.

Escultura romànica i gòtica: La secció d'escultura medieval és potser la més nombrosa. Està formada per un conjunt de cent setze obres esculpides en fusta, marbre, calissa, alabastre i vori. El senyor Plandiura sabé i pogué aconseguir reunir les millors peces de l'escultura romànica i gòtica, les més estrafolàries i les més atraients, cercant-les per les botigues dels anticuaris de tot Catalunya, i àdhuc de l'estranger, o bé anant directament a comprar-les en les altes petites esglésies dels Pireneus catalans.



Col·lecció Plandiura. — Martí i Alsina. — «Camí de Granollers»

129
06-8

38

131
06-8

Joan Colom 3

Joan Colom 3

168. *Gasete de les arts*: Número extraordinari dedicat a la Col·lecció Plandiura, op. cit., pp. 26-40.

169. Joaquim Folch i Torres (dir.), "L'adquisició de la col·lecció Plandiura", op. cit.
 <
Ibid., p. 388.

170. Cristina Mendoza Garriga (dir.), *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1987.

171. *Adquisició de la Col·lecció Plandiura*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2551, 1932.

172. “INVENTARI de la col·lecció del senyor Lluís Plandiura que li adquireixen la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona”, *ibíd.*, ff. 54-198.

173. Carles Capdevila, “L'Art modern català a la col·lecció Plandiura”, *Gasete de les arts: Número extraordinari dedicat a la Col·lecció Plandiura*, op. cit., p. 28.

174. Joaquim Folch i Torres (dir.), “L'adquisició de la col·lecció Plandiura”, op. cit., p. 385.

175. Alfons Maseras, “Comentaris a l'obra d'Isidre Nonell”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. III, nº 24, Barcelona, mayo de 1933, pp. 137-144.

176. Joan Merli, *Isidre Nonell*. Edicions de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Barcelona, 1938, p. 38.

177. Glòria Escala, “Sèries Nonell”, *Revista de Catalunya*, nº 265-266, octubre-noviembre de 2010, p. 112.

178. Enric Jardí, *Nonell*. Polígrafa, Barcelona, 1969, pp. 34-36.

179. Glòria Escala; Francesc Fontbona; Cecília Vidal, *Isidre Nonell. Antològica*. Ibercaja, Zaragoza, 2007, p. 28.

180. Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Isidre Nonell 1872-1911*. MNAC, Barcelona, 2000, p.19.

miento, que contiene el inventario¹⁷² completo de las obras, que incluía una breve descripción, ficha técnica y número de registro. Con esta información pudimos completar nuestra relación y volver a compararla con los autores de arte moderno seleccionados de los catálogos. Desechamos la posibilidad de falsificar un Picasso; las cifras de la adquisición Plandiura –16 pinturas y 7 acuarelas– no nos coincidían con las dos únicas obras del pintor que en esas fechas aparecían en los catálogos, pero resolvimos el equívoco al descubrir que treinta años más tarde habían pasado al Museo Picasso, donde constatamos que seguían estando.

Una vez que habíamos eliminado de la lista las obras con atribuciones erróneas –y que por tanto no se habían perdido–, un Nonell reaparecido, dos Galwey y un paisaje de Joaquim Vayreda, ya teníamos nuestra selección definitiva de desaparecidos: *Defores de Sitges* de Joaquím Sunyer, una *Marina* y *El torrente de Parenys* de Joaquím Mir, y *Un pati gris* de Isidre Nonell; todas ellas desaparecidas durante la Guerra Civil. El siguiente paso era reunir los documentos que lo confirmaban y todas las descripciones posibles, que nos serían útiles para reproducir las obras.

En el caso de la pintura de Nonell, teníamos prácticamente todos los datos, aparecía citada en revistas y boletines, y la *Gasete de les arts* había dedicado un artículo de Carles Capdevila a la sección de arte moderno catalán en la colección de Lluís Plandiura en que hacía una breve referencia¹⁷³ y resaltaba la figura del pintor, su muerte prematura, el fuerte temperamento de su obra y la clara influencia de Casas y Rusiñol en la pintura de tonos grises de su primera etapa. Otro texto de la Junta citaba veintitún cuadros de gitanas y bodegones, entre los cuales se encontraba “un pati gris”¹⁷⁴ de la primera época. El año siguiente, 1933, Alfons Maseras escribía una reseña sobre Nonell¹⁷⁵, databa la obra, la anticipaba a las influencias de los maestros de París y adjuntaba una foto. Completamos las referencias en otras publicaciones centradas en este autor; la imagen de la obra aparecía también en el catálogo de Joan Merli de 1938¹⁷⁶; junto a una descripción más completa –un patio con cañas y ropa extendida y, en un extremo apartado tras una hilera de macetas, un joven sentado leyendo– Glòria Escala resaltaba la importancia de esta pintura en la primera época del autor¹⁷⁷ y comunicaba que la pintura posiblemente representaba una vista del patio de la casa familiar de Nonell, que se había perdido durante la Guerra Civil y solamente se conservaba una reproducción fotográfica en blanco y negro. Quizás la ausencia de color del referente, inspiró a Enric Jardí a finales de los sesenta¹⁷⁸ a hacer otra descripción que añadía melancolía a la escena: una casa vieja, macetas poco frondosas, un chico que vestía delantal y una gorra, en “el mundo raquítrico y triste” de los obreros en el que vivía el pintor. La reseña de Jardí es recogida con el mismo tono unos años más tarde, en la publicación producida a raíz de la muestra antológica que Ibercaja presentó en Zaragoza en 2007¹⁷⁹. En el catálogo publicado por el MNAC en el año 2000, encontramos otro dato determinante, la pintura había sido sustraída de los almacenes de Olot y Darnius¹⁸⁰, donde se depositaron los fondos de los museos de Barcelona correspondientes a los siglos XIX y XX, por lo tanto el museo únicamente conservaba los datos técnicos y la imagen de la obra.

Sobre la obra de Joaquín Mir, de entrada recopilamos menos información; sus dos telas seleccionadas aparecían en el texto de Capdevilla sobre la colección Plandiura, donde describía brevemente la *Marina*; acompañada de una fotografía, añadía que en ella se manifestaba la plenitud del artista¹⁸¹. Rellenamos también nuestra lista con los datos técnicos y la referencia del inventario de adquisición¹⁸² de este muelle de pescadores de Barcelona, cerca del "Astillero" a la puesta de sol.

Las cuatro obras de la Colección Plandiura que investigamos en profundidad, habían sido trasladadas del depósito de Olot al de Darnius, donde se las sitúa por última vez en 1938. Concluimos la búsqueda al encontrar en los archivos de la Junta de Museos, con fecha de enero de 1941, una "relación de los marcos que han aparecido sin sus telas correspondientes"¹⁸³ donde ambas aparecían listadas: nº 61622

Servicio de recuperación, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-3029, 1945, f. 26, nº 2, nº 3.

Relación de los marcos que han aparecido sin sus telas correspondientes, las cuales estaban inventariadas con los nºs:

35569 - "J. Ropue", óleo de Tiepols.
 35534 - "Retrato femenino", óleo de R. Mengs
 35543 - "S. Ignacio de Loyola, herido", óleo de Bayleau
 10690 - "Centinela moro", óleo de Fortuny
 10546 - "Paisaje", óleo de R. Martí Alsina
 4653 - "Terraza de casa obrera", óleo de I. Novell
 4639 - "Marina", óleo de J. Mir
 11480 - "Bona dormida", óleo de A. Mataró
 3843 - "Alrededores de Sitges", óleo de J. Sunyer
 61622 - "Mercado en Olot", óleo de X. Noguer (premio Novell 1937)
 4634 - "Marina (muelle de los pescadores de Barcelona)", óleo de J. Mir
 y otros de marcos de los cuales no se puede saber el nº de inventario de las telas.

181. Carles Capdevilla, op. cit., pp. 28, 33.

182. Adquisició de la Col·lecció Plandiura, Archivo Nacional de Cataluña, op. cit., f. 132.

183. Devolución obras del museo por el Servicio de Defensa del P.A.N. Relaciones, últimas entregas del S.D. del P.A.N., Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2894, enero de 1941, ff. 2-6.

Ibid., f. 2, nº 10690, nº 4653, nº 61622, nº 4634.

Don JOSE-F. RAFOLS FONTANALS, arquitecto y catedrático de Historia del Arte de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, y don JUAN BARBETA ANTONES, funcionario técnico de la Junta de Museos de Barcelona, nombrados peritos tasadores en el Sumario instruido por la Causa General con motivo de la desaparición de distintas obras de arte propiedad de la Junta de Museos de Barcelona, que en el año 1938 figuraban en el depósito de Darnius y que a continuación se reseñarán les otorgan los siguientes valores:

- 1.- Alrededores de Sitges. Paisaje al óleo, original de Joaquín Sunyer. Dimensiones, 0'65 x 0'80 m. Nº inventario, 3843.....Ptas. 5.000'-
- 2.- El muelle de pescadores del puerto de Barcelona. Marina al óleo, original de Joaquín Mir. Dimensiones; 0'785 x 0'740 m. Nº inventario, 4634....." 15.000'-
- 3.- Patio de una casa. Pintura al óleo original de Isidro Nonell. Dimensiones, 0'840 x 0'780 m. Nº inventario, 4653....." 15.000'-
- 4.- El Torrente de Pareys. Marina al óleo original de Joaquín Mir. Dimensiones, 0'981 x 0'995 m. Nº inventario, 4639....." 15.000'-
- 5.- Paisaje mallorquín. Pintura al óleo original de Hermenegildo Anglada Camarasa. Dimensiones, 0'860 x 2'070 m. Nº inventario, 35472....." 10.000'-
- 6.- Paisaje con grandes árboles y un riachuelo. Pintura al óleo original de Ramon Martí y Alsina. Dimensiones, 0'250 x 0'370 m. Nº inventario, 10546....." 4.000'-
- 7.- Fragmento rectangular de un retablo con la figura de santa Barbara. Obra atribuida al maestro Gascó. Principios del siglo XVI. Dimensiones, 0'410 x 0'270 m. Nº inventario, 35693....." 10.000'-
- 8.- Fragmento rectangular de un retablo con la figura de una virgen, con una copa de perfumes en la mano. Obra atribuida al maestro Gascó. Principios del siglo XVI. Dimensiones, 0'410 x 0'270 m. Nº inventario, 35694....." 10.000'-
- 9.- Fragmento rectangular de un retablo con la figura de santa Lucia. Obra atribuida al maestro Gascó. Principios del siglo XVI. Dimensiones, 0'410 x 0'270 m. Nº inventario, 35696... " 10.000'-

“Mercado de Olot”, óleo de X. Nogués (premio Nonell 1937); y nº 4634 “Marina (Muelle de los pescadores de Barcelona)” Óleo de J. Mir. Posteriormente, en 1944, las obras eran reclamadas de nuevo al SDPAN ¹⁸⁴, requerimiento que se reiteró en 1945 ¹⁸⁵, incorporando una segunda solicitud en la que añadía una tasación de las obras –valoradas cada una en 15.000 pesetas– ¹⁸⁶ y se exigía el pago a causa de la pérdida.

El Archivo Mas también conservaba fotografías de las obras, el cliché G-51924 correspondiente a la pintura de Nonell, que pertenecía a la colección de Josep Gudiol (GUDIOL-51924), identificaba la pintura, en la trasera de la imagen, como perteneciente al Museo de Arte Moderno; el cliché C-11899 identificaba la obra de Mir como parte de la colección Plandiura y la situaba en paradero desconocido. Adquirimos las imágenes en alta resolución para poderlas ampliar con suficientes detalles para hacer las copias; *alea jacta est*, lanzamos los dados.

El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espaci<o> (y no nosotros en el suyo). (Eso hace el coleccionista, y también la anécdota.) Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de “amplios contextos”. La contemplación de grandes cosas pasadas –la catedral de Chartres, el templo de Paestum– también es en verdad (si es que tiene éxito) una percepción de ellas en nosotros. No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida.
Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, [H 2, 3], p. 224.

UN MERCADO EFÍMERO DE XAVIER NOGUÉS

Las biografías de Xavier Nogués (1873-1940) le describen como alguien metódico y depurado, que ordenaba en sus libretas los detalles de su trabajo. Las exposiciones y publicaciones en las que participó, permiten considerar el itinerario de una producción polifacética, que se expande de la pintura y el dibujo a los medios gráficos y las artes aplicadas. Buena parte de su obra ingresó al Museo de Arte Moderno de Barcelona, y el resto a colecciones particulares, mayoritariamente a la de Lluís Plandiura ¹⁸⁷. Se descubrió como dibujante colaborando bajo el pseudónimo *Babel* en la publicación satírica *Papitu* entre 1909 y 1911, un revulsivo cultural de la época con un punto de vista catalanista y de izquierdas. Al año siguiente dirigió *Picarol*, revista artística de vida efímera fundada por Santiago Segura, con quien participó más tarde en la *Revista Nova*, editada en 1914. Los dibujos de Nogués para esta publicación constituyeron el núcleo del libro de humor gráfico *La Catalunya pintoresca*. Bajo el mismo género publica *50 ninots*; colaboró también en la revista

184. *Relaciones de objetos propiedad de la Junta de Museos, reclamados al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2873, 1944-1945, ff. 11-12. *Servicio de recuperación*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2980, 1944, ff. 20-22.

185. *Servicio de recuperación*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-3029, 1945, ff. 23-24.

186. *Ibíd.*, f. 26.

187. Joan Teixidor, “Notas para un inventario de la obra de Xavier Nogués”, *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, Vol. III, nº 1, enero de 1945, pp. 106-119.

Iberia y el diario *La Publicidad* y, en la categoría de libro ilustrado, en *El país de los tontos*, *Peripècies d'en Joan Barroer*, *Sàtires* de Guerau de Liost, *Bestiari* de Pere Quart y *L'humor a la Barcelona del vuitcents*, entre otros títulos.

Produjo una extensa colección de obra gráfica desde 1909 a 1940, compuesta de grabados y litografías en ediciones de corto tiraje, la alternó a partir de 1916 con la decoración cerámica, azulejos y loza y con la ornamentación de vidrio y cristal, mostrando un interés por la manufactura y el oficio que enlaza con su concepción del valor social de lo decorativo. A su polifacética producción cabe sumar los murales al temple de las Galerías Layetanas, una serie de plafones con ironías sobre el tema del vino, actualmente traspasadas a tela y conservadas en el MNAC; las alegorías sobre la expansión y desarrollo de la ciudad de los despachos de la alcaldía del Ayuntamiento de Barcelona, con figuras populares como el *americano* y el *señor Esteve*; y los dos lienzos al óleo que pintó en colaboración con Manuel Humbert para



Xavier Nogués; Manuel Humbert, *La peña del Colón*, 1933. González Byass, Mercadé, Riera, Porta, Labarta, Ribas, Danyach, Carles, Inglada, Dr. Borralleres, Junyent, Xiró, Nogués, Plandiura, Llongueres, de Cabanyes, Humbert, Utrillo y Casanovas.

decorar la bodega del Hotel Colón, representando en uno a la *Peña del Colón* y en otro el *Bar de La Bodega*, ambos destruidos durante la guerra civil. Decoró el salón principal de la casa-museo de la calle Ribera y la torre de La Garriga para Lluís Plandiura, quien en su cargo de miembro de la Junta Directiva de la Exposición Universal de 1929, designó a Nogués colaborador en la asesoría artística de la muestra¹⁸⁸. Los artistas seleccionados idearon, junto a Josep Puig i Cadafalch, la creación del Pueblo Español de Montjuïc, realizando un viaje por la geografía española para recrear la arquitectura, artesanía y características de los pueblos.

El modo en que Nogués adaptó el ideario *Noucentista*, le convirtió en uno de sus artistas más representativos; algunos historiadores lo sitúan como un puente con la generación precedente, el grupo de pintores del posmodernismo pictórico llamados *la Colla del Safrà*, entre los que se encontraban Joaquim Mir e Isidre Nonell. La progresión de ambos derivaría al final de sus respectivas etapas a un cierto tipo de expresionismo pictórico, con las composiciones y figuras de gitanas en el caso de Nonell, mientras que Mir se aproximaría a la abstracción a través del paisaje. La pintura de Nogués y el grupo *El Rovell de l'Ou* se mantuvieron en los preceptos de la oficialidad *noucentista*. En su caso, fluctuaba por un lado como pintor que se acercaba a un idealismo clasicista con una cierta sensibilidad naïf, y por otro como dibujante y grabador. Sus caricaturas editoriales se inscribían en la ironía y el humor de tono inofensivo como un modo de traducir su sentido de la tradición, de lo social y de lo cívico a partir de los arraigos populares, costumbres y expresiones de la sociedad catalana. Las plazas de los mercados eran un tema recurrente en las pinturas *de caballete* de Nogués, medio en el que produjo el menor número de obras. Los detalles que pintaba en las agrupaciones de personajes,

188. Loreto Meix i Boira, "La cerámica decorada d'en Xavier Nogués" [en línea], *Butlletí del Centre d'Estudis de la Terra Alta*, nº 41, 2004, pp. 35-40. <<http://raco.cat/index.php/ButlleticiETA/article/view/216782/295366>> [consulta: 08.08.2015].

como las *barretines* y las *espardenyes*, se convierten en atributos genéricos con los que se representa de modo simbólico la idiosincrasia de la sociedad de clase media y las raíces rurales de la *pagesía* catalana. En relación a sus contemporáneos, su pintura tenía un sentido más lineal que cromático, algo que en la época se interpretó como una materialidad pobre o poco pictórica al compararlo con otros pintores como Mir y Nonell, incluso se le consideraba más dibujante que pintor¹⁸⁹.

París fue un punto de referencia constante para los grupos de pintores *posmodernistas* y *noucentistas*, la mayoría hicieron estancias allí en algún momento. Algunos, como es el caso de Nogués, solo acudieron en periodos breves; otros tuvieron una participación activa y pocos fueron los que lograron una situación de protagonismo que les permitiera proyectarse a nivel europeo. En esa época Barcelona miraba hacia la capital francesa, que representaba y definía la modernidad artística. Las Exposiciones Universales, originadas en la tradición gala de las muestras nacionales, marcaban el devenir de las ciudades; en varios momentos sirvieron para modificar las tramas urbanas, como la exposición de París 1851 o las de Barcelona 1888 y 1929, acontecimientos que regeneraban las capitales y la idea que se tenía de ellas. Desde esta perspectiva, el museo y la exposición responden a la voluntad de definir el espacio como lugar de encuentro y relación social, a la intención de crear ciudadanía¹⁹⁰.

La exposición se ha convertido en el dispositivo más destacado de la presentación artística, en generador del contexto mediador entre el trabajo de los artistas, la crítica y el público. Si ahora podemos entenderla como un lugar flexible, que puede ser rodeado, circundado o vivido, es porque se ha puesto en crisis en muchas ocasiones¹⁹¹, ha debido socavarse durante décadas. El mecanismo de la exposición provoca que el valor simbólico tenga más importancia que el valor material, subordinado al tiempo y a la realidad política, económica y social. Si las formas artísticas se modifican, la exposición ha de replantearse y renovarse con ellas. Por eso, en 1917, algo trascendental sucedió cuando Marcel Duchamp incorporó al Salón de los Independientes de Nueva York un objeto fabricado como posibilidad artística.

El proyecto museístico se identificaba en la Barcelona de principios del siglo XX con la formación de las nacionalidades, capaces de configurar y proyectar la historia de una cultura autónoma. Sus objetivos pivotaban en dos direcciones: por un lado, en su papel de protectores, recogiendo las improntas del pasado, y por otro en su función de divulgadores y promotores de la cultura, acogiendo las manifestaciones contemporáneas. De este modo se forma un pliegue entre el pasado heredado y su proyección hacia el presente; a través del tiempo, los museos acumulan memoria como parte de sus procesos: adquieren, depositan, asimilan y resocializan los objetos, a la vez que se convierten en el modelo y el lugar de referencia de la capitalización cultural.

En aquella época, los recientes museos participaban tanto del tejido de producción cultural, que en última instancia se incorporaba a sus fondos; como de las

189. Cecília Vidal Masnou, *Xavier Nogués (1873-1941)*. Fundació Xavier Nogués, Barcelona, 2010, p. 117.

190. Martí Manen, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Consonni, Bilbao, 2012, pp. 17-18.

191. *Ibíd.*, p. 28.

dinámicas de un sistema del arte, que de modo incipiente se desarrollaban en el contexto metropolitano. Sus agentes, políticos, delegados institucionales, empresarios, intelectuales y artistas, guiados por distintas motivaciones, confluyeron en la organización de esta estructura, que hasta el día de hoy, no ha hecho sino crecer y sofisticarse. Desde el ámbito público se organizaban los salones y las exposiciones oficiales, a la par que el sector privado creaba galerías y publicaciones, propiciando el aumento en la producción, el consumo y, en definitiva, el mercado artístico.



Preparativos del Salón de Otoño de 1938



Salón de Otoño, 1938



Josep M. Sagarra, *Inauguración de la Exposición de Primavera, 1937*

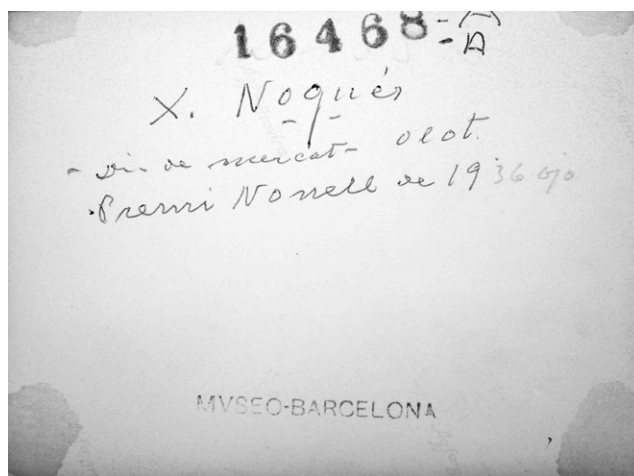


192. Eva March i Roig, *Els museus d'art de Barcelona des de la Dictadura de Primo de Rivera fins la proclamació de l'Estat català: 1923-1934. La consolidació d'un model museogràfic*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament d'història de l'art, Barcelona, 2006, pp. 174-183.

Las Exposiciones de Primavera, promovidas y subvencionadas por el Ayuntamiento de Barcelona, fueron el primer antecedente a las muestras oficiales de arte de carácter público. Se iniciaron en 1918, en el Palacio de Bellas Artes, y se desarrollan con carácter anual hasta el año 1923, coincidiendo con la Dictadura de Primo de Rivera, en que el Palacio se convirtió en Museo de Arte Contemporáneo. Estas exposiciones eran una vía directa de la Junta de Museos para adquirir obras de artistas vivos, de modo que, tras un periodo de interrupción, se planteó en 1930, en el seno de la Junta y a instancias del Círculo Artístico de Sant Lluc, que fuesen reiniciadas. La petición se dirigió a la Comisión de Cultura del Ayuntamiento, en la que participarían también representantes de las entidades artísticas de la ciudad, solicitando que, para mayor neutralidad en la selección y organización de las exposiciones por parte de la Junta de Museos, se contara con la presencia de un comité que representara las tendencias artísticas existentes¹⁹². La Junta Municipal de Exposiciones de Arte fue el órgano constituido para organizarlas, desde 1932 se celebrarían anualmente hasta 1937 y quedarían detalladas en las respectivas publicaciones del Salón de Barcelona y Salón de Montjuïc, así como en

los Boletines de los Museos de Barcelona, que iban listando las adquisiciones que provenían de las exposiciones de Primavera, dejándonos valiosos indicios sobre las últimas compras.

"Y es que a Nogués, como a los buenos prestidigitadores, nunca se le ve la trampa"¹⁹³, escribía Arnau d'Erill, en torno a la adquisición del *Premi Nonell* por la Comisaría de Museos en la Exposición de Primavera de 1937. La foto de esta pintura venía acompañada de una pregunta: "el verde del vestido de la chica en primer término ¿no parece realmente de una miniatura persa, pero a la vez tan racialmente nuestra?". Seguramente este *Mercado de Olot* sea la obra –de todas las que pasaron por los museos de Barcelona– que tuvo la existencia más fugaz; pintada en 1936 y comprada un año más tarde por 2000 pesetas¹⁹⁴, se le perdió la pista en los depósitos durante la guerra. Dejando en su momento pocos rastros tras de sí, aparte de varias referencias en los Boletines y Anales de los museos de Barcelona, Rafael Benet la hizo pervivir, cediéndole el número de pintura 17 en su catálogo¹⁹⁵. De sus escasos tres años de vida oficial, solo quedó el marco¹⁹⁶ y una foto de Francesc Serra¹⁹⁷.



16468. X. Nogués. *Día de Mercat - Olot. Premi Nonell* [fotografía], Archivo Fotográfico de Barcelona, sign. 016468

193. Arnau d'Erill, "Les adquisicions de la Comissaria de Museus en l'Exposició de Primavera del 1937", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. VII, nº 78, Barcelona, noviembre de 1937, pp. 341-347.

194. *Adquisicions*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2761, 1937, f. 7.

➤ *Ibíd.*, f. 6, nº 123

195. Rafael Benet, *Xavier Nogués. Caricaturista y pintor*. Ediciones Omega, Barcelona, 1949, p.92.

196. *Devolución obras del museo por el Servicio de Defensa del P.A.N. Relaciones, últimas entregas del S.D. del P.A.N.*, Archivo Nacional de Cataluña, ANC 1-715-T-2894, enero de 1941, ff. 2.

197. 16468. X. Nogués. *Día de Mercat - Olot. Premi Nonell* [fotografía], Archivo Fotográfico de Barcelona, signatura 016468.

El dia vint-i-dos de juliol del mil nou-cents trenta-set es reuneixen a Barcelona, al local de la plaça de Catalunya on hi ha instal·lada l'Exposició de Primavera d'enguany, els sotasignats senyor Pere Coromines Muntanya, Comissari General de Museus que presideix la reunió, i els senyors Just Cabot, Agustí Duran i Sanpere, Josep Pous i Pagès i Francesc Pujols, membres convocats per l'esmentat Comissari per a constituir junt amb ell, el jurat seleccionador de les obres de l'Exposició de referència que han d'ésser adquirides amb destinació als Museus d'Art de la ciutat.

Actua de Secretari de la reunió el de la Comissaria senyor Joaquim Borralleras.

Després d'efectuada la votació de les obres proposades, resulten escollides per majoria absoluta de vots les següents:

ESCULTURA

199. Llorenç Cairó Sanhs	"Nu de noia" (marbre)	Ptes. 2.500'-
212. Josep Dunyach Sala	"Nu" (marbre)	" 5.500'-

PINTURA

20 Ramon Calsina Baró	"Meditació"	" 2.000'-
91 Albert Junyent	"Fira de Gràcia"	" 1.000'-
94 Francesc Labarta	"Sol i ombra"	" 2.000'-
123 Xavier Nogués	"Olot. Mercat"	" 2.000'-
161 Joan Serra Melgosa	"Marina"	" 2.000'-
190 Miquel Villà	"Atzavares de Masnou"	" 1.500'-

DIBUIX

327 Francesc Serra	"Apunts d'infant"	" 300'-
--------------------	-------------------	---------

Import conjunt pessetes... 18.800'-

El Comissari senyor Coromines declara que accepta en totalitat la tria proposada i que des d'aquell moment resten adquirides en ferm per als Museus, les obres abans indicades.

Per acabar adreça uns mots d'agraïment als membres actuant del jurat pel concurs aportat per a la selecció de les obres d'aquella Exposició que es podien incorporar als Museus.

J. Borralleras

Just Cabot Agustí Duran i Sanpere

Pere Coromines Francesc Pujols

J. Pous i Pagès

EN DEFENSA DE LA PINTURA BARATA

La pintura barata es una copia resumida, el fantasma de una imagen que ha perdido su función, la idea principal extraída tantas veces de un discurso que ha eliminado el contenido. Es una representación nemotécnica que aprovecha la capacidad que tiene el mundo para recordar algunas cosas y olvidar otras. Su potencial es que se beneficia de la forma en que funciona nuestra mente, ya ha sido memorizada, ya la conocemos, es parte de nuestro bagaje cultural: codificada, almacenada y recuperada. La pintura barata reproduce lo familiar, la hemos visto infinidad de veces, ha ilustrado nuestros libros, se ha reeditado en muchos formatos, es adaptable. Es un licuado de muchas otras pinturas, un olor de bajo coste que desprende sustancias de tiempos pasados.

La pintura barata es una copia pobre¹⁹⁸, es una bastarda ilícita de enésima generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa. Su nombre está deliberadamente mal escrito, ha eliminado su título original o se ha traducido de un idioma a otro hasta perderse. Es un desafío al patrimonio de bienes culturales y a los derechos del copyright, es la adopción china de los principios occidentales de propiedad y autoría, el autor es secundario. Se exhibe por internet, como un recuerdo de su anterior naturaleza visual, y llena las páginas de Alibaba y AliExpress, para que compres un solo ejemplar o una docena a bajo precio. La mayoría se fabrica en Dafen, donde se recogen esas imágenes deterioradas y desgastadas, y miles de pintores las reproducen de nuevo.

Fuimos dos veces a *Dafen Oil Painting Village*, la fábrica de la pintura barata. La primera fue en abril de 2011, cuatro meses después de la apertura de la estación de metro que conecta el barrio con el centro de Shenzhen. La línea está elevada en el tramo que pasa por Dafen; al salir, contemplábamos una vista aérea de todo

198. Hito Steyerl, "En defensa de la imagen pobre", en *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, Buenos Aires, 2014, pp. 33-48. Las imágenes residuales de las que habla Steyerl resucitan en los óleos de Dafen.

el barrio en aquel momento de pleno auge de reformas en las fachadas de los edificios. Con los bloques recubiertos de andamios de bambú y las tonalidades variadas de los inmuebles, parecía un decorado, un escaparate, una caja de colores. Al volver en el mes de julio las fachadas estaban restauradas, sin andamiajes, como fundas nuevas: la imagen pintoresca de una villa de pintores.

Los primeros días nos centramos en clasificar las tipologías de sus industrias, fábricas y talleres; los estilos de la pintura barata, los procesos que utilizan para producir copias, dónde estaban ubicados. En definitiva, nos orientamos en el nuevo entorno y entramos en todos los espacios posibles, para ver trabajar a los pintores. En los cinco kilómetros que ocupa el barrio, se concentraban las galerías, la mayoría de empresas y los talleres, era fácilmente abarcable. La sensación de bullicio se acentuaba a pie de calle, entre portal y portal todos los bajos estaban dedicados de alguna manera al negocio de la pintura al óleo, a los servicios para las familias que viven y trabajan, a la clientela especializada y a un emergente sector turístico. La mayoría de locales eran galerías de venta, abarrotadas de lienzos del mostrador al interior; a parte de los cuadros enmarcados que llenaban las paredes, se amontonaban reclinados en los perímetros de las estancias, o apilados sin bastidor. Otros espacios de diverso tamaño eran talleres, habilitados para el trabajo con mesas, caballetes y maderas; acogían mayor o menor número de pintores pero, en general, todas las zonas que visitamos estaban llenas. Esparcidos por el barrio, habían distribuidores y carpinterías dedicadas al enmarcado de pinturas, con todos los estilos y calidades imaginables; algunos construían bastidores para las telas. Estos establecimientos añadían la banda sonora que ambientaba las calles, ruido de sierras mecánicas y grapadoras eléctricas que sustituían al del tráfico de las dos avenidas colindantes.

Para abastecer a la fábrica de la pintura barata de Dafen, habían varias tiendas dedicadas a materiales de bellas artes, muy surtidas; en el corazón de esta industria tienen la clientela asegurada. El producto estrella, el óleo, se vendía en grandes cantidades; firmas globales como Winsor & Newton, Van Gogh o Rembrandt, y alguna marca china envasada en inglés, todas muy económicas. Surtidos de manuales técnicos de pintura y dibujo –*El retrato curso completo*, *Anatomía del caballo*, *El manual del artista*–, colecciones análogas a las ediciones de Parramón y Blume, estaban al orden del día, en chino o en inglés pero con similares ilustraciones que desglosan por pasos cómo pintar al estilo impresionista, puntillista, abstracto o en cualquier otro. En aquel momento, habían tres librerías en el barrio abastecidas de libros sobre pintura: historia del arte, movimientos, escuelas, monografías de autores, pinacotecas; también caligrafía y pintura china, especialmente paisaje. Abundaban ejemplares de Taschen, catálogos que han sido comercializados globalmente; ejemplares de los museos más famosos del mundo y de los grandes maestros y estilos, de Botticelli a Lucian Freud, siguiendo una larga cadena de nombres. Ediciones chinas, pero también una buena parte en inglés, y algo en francés y alemán. Todas las librerías ofertaban catálogos de segunda mano,

síntoma del trasiego de referentes y del reciclaje entre los pintores. Como una ecología de símbolos, nada se desecha, todo puede producirse de nuevo. A la entrada de los quioscos tenían cajas de postales, revueltas y desgastadas; algunas eran impresiones digitales dejadas allí, que podían recuperarse para copiar imágenes deterioradas desde el inicio. Antes de irnos de Dafen, añadimos nuestros catálogos a las pilas de segunda mano, y unas imágenes impresas a las cajas de postales.

En el interior de los edificios, algunas plantas eran viviendas y en otras se mezclaba el ambiente de vida y trabajo; apartamentos-estudio donde el espacio de la pintura se apoderaba del de la comida o el descanso, con camas entre los caballetes, ropa colgada y la cocina invadida de productos y olor de óleo. Entramos en algún piso de familias jóvenes con niños, y en algún otro en que la sensación de aglomeración, pintura y subsistencia se volvía más agobiante. Recorrimos todos los talleres de planta baja, la mayoría se dedicaban a la pintura en cadena de producción, organizando el espacio con tableros de madera para fijar las telas y abordando varias a la vez; en las paredes exhibían algunas muestras y los techos se destinaban a los tendederos para el secado de lienzos. Fuimos tomando nota de los estudios en los que también se trabajaba al detalle, reproduciendo los modelos en una sola copia, que era lo que andábamos buscando. Visitamos algunas academias, cuya cantidad era significativa en proporción al barrio. No nos parecieron muy distintas de algunas escuelas que hay en Barcelona, los mismos conos, esferas y cilindros de yeso, bustos clásicos griegos y romanos, torsos sin brazos, la cabeza del David de Miguel Ángel, la típica figura humana articulada: los objetos usuales para aprender técnicas básicas de pintura y dibujo clásico mediante el ejercicio de la copia. Algunas academias también producían encargos y el rendimiento era una parte esencial de sus enseñanzas. El mercado de copias engloba desde grandes empresas a pintores autónomos, una variedad de trabajadores anónimos que se diluye en la heterogeneidad de productos comerciales y la cadena de consumidores dispersos.

Visitamos las grandes empresas, algunas tenían las fábricas fuera de Dafen, distribuían a nivel internacional y comprendían toda la cadena de servicios, incluyendo el enmarcado y envío de obras. Ocupaban edificios enteros con extensas galerías y redundantes catálogos; respondían a cualquier tipo de encargo y cantidad. Salíamos de allí con sensación de mareo, después de ver inventarios infinitos de iconos artísticos yuxtapuestos, que irremediablemente se van contagiando y produciendo imágenes híbridas y cacofonías diversas: pinturas impresionistas con tonos fluorescentes, *action painting* imitando un modelo, las serigrafías de Warhol pintadas a mano, composiciones de Kandinsky convertidas en soportes de lámparas, escenas religiosas en las que el éxtasis rayaba el erotismo. A menudo estaban fabricadas de modo apresurado, provocando errores o interpretaciones dudosas de una pintura original. Si las clasificamos por su singularidad, son reproducciones subalternas desprovistas de causa, triviales, estereotipadas e inocuas.

Las cajas chinas fue un dispositivo para examinar lo que envuelve actualmente a este microcosmos, pero tiene efectos a gran escala: problematiza los cambios de un mundo globalizado, la mercantilización del arte, las diferencias culturales entre Oriente y Occidente, las paradojas entre la copia y lo único. Nos interesaba Dafen per se, como síntoma de algo mayor que tratamos de investigar; la producción de las copias era parte de nuestra metodología para abordarlo, no el fin en sí mismo, tampoco eran un pretexto sino una parte del mecanismo de investigación. Para nuestro fin, necesitábamos reproducciones con una calidad aparente, imitaciones que provocasen el efecto de un *fake*, salvando las limitaciones de tiempo de producción y precio de las pinturas. No necesitábamos falsificaciones perfectas, no representarían a este entorno: lo que Dafen ofrece que es la “apariciencia”. Nuestros planes dependían de una puesta en escena, para provocar el desplazamiento de las pinturas baratas a la categoría de las originales. Estas copias suplantaban a lo real por los signos¹⁹⁹, son préstamos y trasvases de iconos de la cultura global, imitaciones de pinturas que pertenecen al campo de las apariencias, al dominio del universo simbólico y los simulacros. Su origen está en lo obvio y en la mercancía, y nuestra opción al usarlas era un modo de poner a prueba la capacidad para interpretarlas.

Al desplazarnos a la ciudad de los copistas, queríamos documentar a los pintores y el proceso de producción de las réplicas, y hacerlo formar parte de un relato ficticio; nos planteamos editar un vídeo al modo de un falso documental. Al inicio del proyecto, visionamos *Las cajas españolas* y también *biopics* sobre pintores; las biografías de grandes artistas han producido una extensa variedad cinematográfica, buena parte comercial y algunas películas remarcables. Nos interesaban las expresiones culturales del personaje del artista y las recreaciones de los tópicos: la extravagante vida del genio, la pasión por el arte o la búsqueda de la inspiración. El cine comercial se beneficia de la familiaridad, de los personajes prototipo y la reiteración de rasgos populares; algunos artículos periodísticos que habíamos leído sobre Dafen, respondían a una mecánica similar, basada en la repetición de nociones comunes en torno a la autoría y la creatividad contra la mimesis y la repetición. Partiendo de una lógica inversa, queríamos recrear la producción de pinturas originales a través de los pintores copistas, y registrar exteriores del barrio de manera que pudiesen evocar un posible escenario de las pinturas perdidas en la guerra.

Después de una ronda por los talleres, decidimos dónde realizar cada una de las copias, no queríamos encargarlas en un solo lugar. Planteamos nuestra propuesta a los pintores; no era un encargo habitual y además implicaba su complicidad para compartir el tiempo con ellos e invadir sus rutinas y espacio de trabajo con nuestras cámaras. Buscamos a alguien que nos facilitara la conversación porque pocos hablaban inglés o tenían un nivel precario; contactamos a una intérprete para asistirnos durante una jornada, Chesta Yau, una joven que enseguida empatizó con la propuesta. Volvimos a visitarles con Chesta, que nos ayudó a explicarles

199. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2007, p. 11.

lo que necesitábamos, pero también, en qué consistía el proyecto y su disposición para participar en el vídeo: todos accedieron. En aquella época, el *Oil Painting Village* como villa de artistas ya era muy conocido en Shenzhen, y la inversión del gobierno en la promoción de barrio como centro cultural era evidente, el Museo de Dafen daba buena muestra de ello. Aunque no era un destino para el turismo extranjero, sí había un cierto trasiego de compradores autóctonos con encargos particulares, a parte de los clientes mayoristas. Los pintores que trabajaban en Dafen, se sabían favorecidos por el apoyo al mercado de las copias y habitualmente se guiaban por la voluntad de complacer al cliente; por otro lado, nuestros intereses no les resultaban ajenos, algunos compatibilizaban los encargos con su producción personal, y se sentían seducidos por la idea de tomar parte activa en el proyecto.

Concretamos los encargos, el precio, el calendario de inicio, el tiempo aproximado para pintar las réplicas y acordamos los horarios para ir a filmar, que fuimos actualizando a medida que avanzaban en la pintura. A partir de ahí, les entregábamos el material que habíamos preparado; en este caso no se trataba de un *gao* (foto referente) convencional, sino de un conjunto de imágenes y explicaciones. Habíamos impreso ampliaciones en blanco y negro, la mayoría al tamaño de las pinturas originales o muy similar, a excepción de las copias más grandes. A parte, les llevábamos un buen número de referencias de la paleta de color de cada uno de los pintores, reproducciones de pinturas de la misma época y detalles aumentados que facilitaran apreciar el tipo de pincelada. No existía ninguna imagen en color de las obras originales, de modo que rastreamos las descripciones, para asegurarnos de que nuestra selección aportaba suficientes indicios para una imitación creíble.

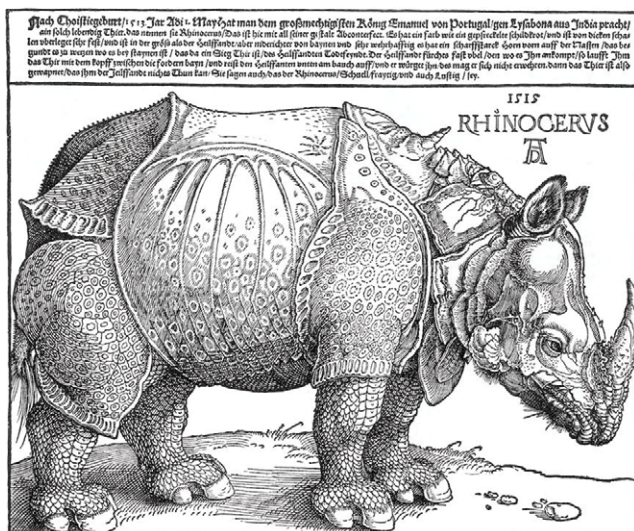
Para hacer de las copias un *fake*, había otro factor que nos parecía determinante: imitar el soporte de las pinturas originales; evidentemente, el óleo que utilizan en Dafen no tiene nada que ver con los compuestos antiguos, pero este hándicap no nos preocupaba tanto como los lienzos preparados industrialmente que usan para agilizar la productividad, así que decidimos imprimir nosotras mismas las telas, con cola de conejo sobre algodón y lino. Crear una ilusión de realidad convincente combina cierta dosis de invención, la ficción y la falsificación comparten la noción de apariencia en relación con lo real. Es un requisito común que está también presente en el fenómeno cultural de la copia.

Las antiguas pinturas, desterradas en los museos y los libros, vuelven como pinturas baratas. Quizás nunca se fueron, y la globalización e internet han actuado sobre ellas como el despertar de la bestia. En todo caso, no tratan de la pintura real, la originaria, sino de sus propias condiciones de existencia: de excesos de la economía global, de circulación y dispersión de signos culturales, de condiciones de vida y trabajo, de bienes de consumo y gustos estéticos. Tratan tanto del desahío de la apropiación como del conformismo de la explotación.

“En resumen: trata sobre la realidad” ²⁰⁰.

200. Hito Steyerl, op. cit., p. 48.

(RE)PRODUCIR UNA COPIA SIN EL ORIGINAL. FICCIONES PATRIMONIALES



A. Durero, *Rhinocerus*, 1515

Parece ser que la confusión entre el *unicornis* y el *rinoceros* duró hasta bien entrada la Edad Media. En *Naturalis Historia*, Plinio el Viejo describía al animal, que tenía “probablemente un colmillo de narval y patas de elefante”; su imitador Solin añadía que “nació en la India, que en su nariz presenta un solo cuerno que se agudiza en la batalla contra el elefante; que es de su misma longitud pero con las piernas más cortas”. Tertuliano los veía idénticos, “su belleza es la de un toro, y cuernos de cuernos de unicornio”; en la *Vulgata Latina* se intercambiaban y parece que Marco Polo maravillado por las astas que vio en Java en 1280 escribió que “ellos tienen muchos

elefantes salvajes y suficientes unicornios, que son casi tan grandes como un elefante”²⁰¹. No fue hasta 1513 cuando llegó a verse un rinoceronte en Europa, enviado al rey Manuel el Grande de Lisboa; pero la confusión seguía en las mentes, como demostraba el tapiz que ilustró el acontecimiento: el dibujante que lo diseñó, lo imaginó como la bestia blanca con largo cuerno en la frente que ya aparecía en tantos otros tapices. Las aventuras de este espécimen, inspiraron el conocido grabado *Rhinocerus* de Alberto Durero, que se popularizó en Europa y fue constantemente reeditado entre 1555 y 1574 y copiado en los tres siglos siguientes –considerándolo una representación fiable hasta el siglo XVII. En su leyenda se lee: “En el primero de mayo del año 1513 [...], el poderoso Rey de Portugal, Manuel de Lisboa, trajo semejante animal vivo desde la India [...]. Esta es una representación fiel. Tiene el color de una tortuga moteada, y está casi completamente cubierto de gruesas escamas. Es del tamaño de un elefante, pero tiene las patas más cortas y es casi invulnerable. Tiene un poderoso y puntiagudo cuerno en la punta de su nariz, que afila en las rocas. Es el enemigo mortal del elefante [...]”.

La xilografía de Durero siempre nos sedujo, por el ilusionismo de imaginar a su autor dibujando al animal nunca visto, y porque confirma la potente capacidad de la escritura para proyectar imágenes. Parece ser que un mercader observó al animal y lo describió por carta a un amigo de Núremberg, adjuntando un boceto que Durero pudo ver. Lo que nos inspira de esta historia, es su confianza en los testimonios que tenía a su alcance: interpretó los signos, abrazó la intuición y grabó el animal con toda suerte de detalles. También a Umberto Eco le debió fascinar la leyenda de los unicornios y los rinocerontes:

201. Bruno Faidutti, *Images et connaissance de la licorne*. Tesis doctoral, Universidad París XII, 1996.

Tampoco está dicho que no exista. Quizá no sea como un viajero veneciano, que llegó ya cerca del fons paradisi que lo representan estos libros hasta países muy remotos, mencionan los mapas, vio unicornios. Pero le parecieron torpes y sin gracia, negros y feísimos. (...) Es probable que hayan sido los mismos cuya descripción nos dejaron los maestros del saber antiguo, nunca del todo erróneo. (...) Aquella descripción inicial debió de ser fiel, pero al viajar de auctoritas en auctoritas, la imaginación la fue transformando, hasta que los unicornios se convirtieron en animales graciosos, blancos y dóciles. De modo que si te enteras de que en un bosque habita un unicornio, no vayas con una virgen, porque el animal podría parecerse más al que vio el veneciano que al que figura en este libro. (...) El unicornio de los libros es como una impronta. Si existe la impronta, debe de haber existido algo de lo que ella es impronta. (...) A veces reproduce la impresión que un cuerpo ha dejado en nuestra mente, es impronta de una idea. La idea es signo de las cosas, y la imagen es signo de la idea, signo de un signo. Pero a partir de la imagen puedo reconstruir, si no el cuerpo, al menos la idea que otros tenían de él (...)

Entonces, ¿nunca puedo hablar más que de algo que me habla de algo distinto, y así sucesivamente, sin que exista el algo final, el verdadero?

Quizás existe, y es el individuo unicornio. No te preocupes, tarde o temprano lo encontrarás, aunque sea negro y feo.

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, p. 257.

No podíamos saber con certeza si nuestra representación del *Santo Domingo de Silos* del Greco se parecería más al *unicornis* o al *rinoceros*, únicamente podríamos afirmar que nos ceñimos a la impronta que dejó en los libros, y (re)creamos el resto. No encontramos un registro fotográfico de esta pintura perdida; en un momento dado, nos planteamos si debíamos reproducirla como el resto de obras seleccionadas. Decidimos que sí, y reunimos información sobre los santos del Greco, recopilando imágenes y descripciones, que extendimos con obras del mismo periodo; nos fijamos en los rostros y las manos de los santos, las túnicas, los drapeados de los hábitos, los fondos. Interpretamos su iconografía para recomponer un collage digital sin fisuras a partir de fragmentos de diversas pinturas.

Lo único común a todos sus retratos es su calidad "impresionista", (...) pintó a los santos de manera completamente distinta, incluso cuando trató sus caras como retratos; (...) parecen visiones, en una luz fosforescente y ultraterrena (...)

Semejantes estilizaciones lineales dieron lugar, poco después de

la muerte del Greco, a la leyenda de su locura, y en nuestro siglo a la leyenda de su astigmatismo. [Es un hecho comprobado que estaba normalmente dotado de vista] y que deformaba adrede su dibujo, como manierista, cuando se lo proponía, es decir, cuando pintaba figuras sobrenaturales.

A través de estas obras sin acabar puede estudiarse más fácilmente la técnica del Greco. En casi todas estas pinturas la tela está cubierta de una capa básica de pasta, generalmente roja, pero otras veces de tono pardo o amarillo rojizo. Esta imprimación no aparece cubierta de pintura de manera uniforme, (...) que lo mismo pueden ser iluminadas que oscuras. Algunas veces el Greco empleó telas coloreadas, casi siempre de un tono marrón neutro. (...) El artista pintaba siempre pasando de una entonación oscura a otras más claras (...) sobre la capa pardorrojiza del fondo, por lo tanto, aparece siempre ese color, más o menos espeso, en una gran riqueza de tonos.

Ludwig Goldscheider, *El Greco. Pinturas, dibujos y esculturas*, pp. 14-15.

Un hombre joven de rostro sereno, nariz prominente y con barba y cabello oscuro. (...) Como en las otras telas, se aprecia con claridad la característica capa de preparación, en este caso más anaranjada. Leticia Ruíz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado*, p. 165.

Todas estas representaciones (San Francisco meditando con los brazos cruzados sobre el pecho, San Francisco en éxtasis, San Francisco en meditación con la calavera y el crucifijo, San Francisco meditando de pie ante la calavera y el crucifijo, San Francisco meditando de rodillas en una cueva...) responden ya no a momentos sino a clichés devocionales, mostrándonoslo orando, meditando o en éxtasis y casi siempre acompañado por la calavera y el crucifijo. Su San Francisco es, pues, o bien un iluminado o un penitente, un santo tocado por el espíritu de la Contrarreforma (y en este sentido sus representaciones serán parangonables con las de San Pedro, la Magdalena, San Jerónimo o, incluso, Santo Domingo). Por lo demás, y aunque su aspecto físico sea cambiante, variando la edad, la barba, algunos rasgos, siempre responde a un mismo tipo: el de un asceta demacrado, de rostro afilado, fina nariz y pómulos salientes. Y todas sus representaciones compartirán un abundante número de elementos comunes (...) reducción al mínimo de la ambientación, tendencia a la monocromía, concentración de la luz –fuertemente contrastada– en el rostro y las manos, huida de la minuciosidad en la representación del hábito, tendencia al estatismo físico contrapesado por la evidente tensión interior, elocuente –y elegante– gestualidad. José Álvarez Lopera, *El Greco: estudio y catálogo*, p. 151.

El Greco hizo también diferentes versiones de Santo Domingo de Guzmán en oración (...) vestido con el hábito blanco y negro (símbolos de la pureza y la austeridad) de la orden de Predicadores que fundara en 1216, su figura, captada desde un punto de vista bajo, se recorta, monumental, ante el paisaje y un fondo de cielo azul tenue recorrido por nubes claras.

Ibíd., p. 164.

Diseñamos digitalmente a un santo joven, moreno y con barba, de rostro alargado y demacrado, sujetando la calavera con la mano izquierda y la derecha sobre el pecho, meditando; retratado a más de medio cuerpo desde un ángulo de vista bajo y tamaño natural, vestido con el hábito blanco y negro, con la luz contrastada en el rostro y las manos. Al fondo, un cielo intenso con nubes claras. Rehicimos al *Santo Domingo* porque, en el contexto de imitaciones y falsificaciones que estábamos refiriendo, no tenía sentido anular la copia de esta pintura por no tener la fotografía. Las réplicas chinas no son reproducciones fieles sino reinterpretaciones mestizas, originadas de un constructo patrimonial que ha devenido masivo y global, donde lo patrimonial es reubicado en un panorama confuso, en el que se entrecruzan procesos de homogeneización, heterogeneización e hibridación, y donde las coordenadas de interpretación no dejan de mutar²⁰². La producción de bienes transnacionales y la mercantilización de la cultura son un fenómeno subordinado a las reconfiguraciones globales, que ha ido dando paso a contextos similares al que venimos narrando. La ciudad de los copistas de Dafen es un ejemplo que representa la paradoja de las apropiaciones de la cultura y las tensiones que se producen, un foco de propagación de objetos en los que la apariencia convive sin problemas con los simulacros, ya que no se exigen garantías de verosimilitud o autenticidad. Lo patrimonial se convierte en fetiche, en objeto artificioso, en una fabricación a medida del consumidor. El patrimonio tradicionalmente tratado como un conjunto de bienes del pasado que debían preservarse, se ha adaptado al contexto complejo de las sociedades contemporáneas: turismo, mercantilización, comunicación masiva, desarrollo urbano, industrias culturales. Son factores que han ampliado la noción, las formas de conservarlo y hacerlo accesible. Entendemos lo patrimonial en términos de capital cultural, un conjunto de bienes con los que nos relacionamos socialmente, pero también como un recurso que reproduce la hegemonía, la economía, las diferencias sociales y los modos de apropiarse de la cultura.

Las ficciones patrimoniales que planteamos son una (re)invención del pasado basada en los testimonios, una acción que requiere reconocer los estratos temporales y evocarlos en el presente, para mostrar los modos en los que nos apropiamos de los objetos culturales. Como el *unicornis* y el *rinoceros*, las interpretaciones desvelan las improntas sobre las que se materializa el relato histórico; retomamos esas señales del pasado para enlazar su densidad al guión de una narración sobre los procesos de apropiación, producción y consumo de estos objetos. En el contexto de las réplicas chinas y los procesos de circulación de los bienes simbólicos como

202. Beatriz Santamarina; Albert Moncusí, "El mercado de la autenticidad", *Revista de Occidente: La originalidad falsificada. Cómo se forja la cultura española*, nº 410-411, Madrid, julio-agosto de 2015, pp. 93-112.

marco exploratorio, entran en crisis las formas tradicionales de pensar el patrimonio, los valores entorno a la autenticidad y la originalidad de la obra de arte se transforman a través de las réplicas hechas a mano. La imagen original, “el aquí y ahora” ²⁰³ de la autenticidad benjaminiana, es transformado en una repetición masiva, en un objeto múltiple que incorpora al óleo un aura simulada. Lo que normalmente sería definido como falsificación, entra en un terreno movedizo, ya que no podemos definirlo en torno al objeto, a la pintura original, sino que hemos de ampliar el encuadre, incorporando los procesos de consumo en los que se inscriben estas réplicas. No se trata del objeto artístico auténtico que pertenece al museo, sino de la apropiación y propagación del arte a los escenarios del consumo, y de los usos cotidianos que establecemos con los objetos: la vida social de las cosas y los museos cotidianos ²⁰⁴, donde la experiencia con lo tradicional y lo histórico se relaciona con lo popular y lo masivo.

Lo ficticio y lo patrimonial se han relacionado tradicionalmente a través de copias de las obras, los facsímiles que los museos han producido con gran fidelidad para proteger las piezas originales. En este caso, el valor de las falsificaciones museísticas viene determinado por la función legitimadora de la institución, convirtiendo la originalidad y la copia en una cuestión ideológica de quien custodia la “cultura” y define “lo auténtico”. Lo original y lo auténtico en contraposición a la reproducción y lo falso, son nociones que ocupan un papel central porque, en su defecto, las construcciones sociales se desequilibran. El momento en que se desata la sospecha de falsificación en torno a la *Dama de Elche*, suscitó intensas polémicas, porque la duda sobre su autenticidad ponía en evidencia los valores culturales comunes en torno al discurso identitario.

La capacidad de encapsular la identidad, ha sido tradicionalmente un motor de lo patrimonial, su alimento intelectual. Sin extendernos en lo que esto significa, la identidad es un concepto complejo, construido e idealizado a lo largo de la historia en torno a valores, símbolos y creencias; a la vez que es, como se ha señalado en diversas ocasiones, un proceso constante de redefinición y negociación, frágil e inestable; un mecanismo de remisión al pasado común y su puesta en crisis, sujeto a la tradición pero articulado en los cambios. El patrimonio cultural situado en el contexto de la globalización, las industrias culturales, el culto al ocio, los mass media, internet y el turismo, produce modelos cada vez más extendidos de identidades prefabricadas –elaboradas desde fuera– que parecen interpelar una disyuntiva entre defender la identidad y globalizarnos ²⁰⁵. No sabemos si es posible una respuesta a esta encrucijada, pero debemos plantearnos preguntas, como una manera de hacernos cargo de lo que implica la intensificación de estos intercambios en un imaginario que ha devenido multicultural.

El objeto puede ser más o menos verosímil, único o múltiple; la cuestión es cómo ha sido descontextualizado o transformado en estos sistemas de intercambio. La pregunta por la copia y el original no se ha vuelto indiferente, es importante discernir las causas y los procesos que a veces vuelven “impuros” a los objetos. La

203. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1989, p. 21.

204. Néstor García Canclini, “Los usos sociales del patrimonio cultural”, en *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Comares, 1999, pp. 16-33.

205. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*. Paidós, Buenos Aires, 1999.

cultura selecciona, recombina y pone en escena aquello que va a (re)presentar; y la mirada hace que adquiera sentido. Al apropiarnos del relato histórico, hacer uso de la ficción, fingir una réplica y, en definitiva, plantear una incertidumbre entorno a los objetos patrimoniales, nos cuestionamos cómo gestionar lo culturalmente representativo. Pensado de otro modo, nos preguntamos cómo la vida entra al museo.

EMPATÍA POR LA COPIA: LOS PINTORES DE DAFEN

WANG JUN VS. GRECO

Para una de las copias elegimos una de las grandes fábricas, Shenzhen Fine Art ²⁰⁶, ubicada en un edificio de varias plantas en la avenida que bordea el barrio, cerca de la entrada principal. En la planta baja tenían las salas de exposición, muestras de pinturas al óleo, algunos objetos decorativos y despachos para la recepción de todo tipo de encargos, a nivel internacional y en gran volumen, o al detalle. En sus galerías de arte moderno tenían el hiper-robado *Grito* de Munch, colecciones de nenúfares de Monet, retratos cubistas de Picasso, composiciones de Mondrian, personajes femeninos de Lempicka, suprematismo ruso y un largo etcétera. En el salón de los clásicos vimos réplicas que tenían buena calidad, dominaban el estilo renacentista y barroco, así que decidimos proponerles la reproducción del Greco: el *Santo Domingo de Silos*. Nos atendió la directora de ventas, que hablaba inglés; después de acordar todo lo relativo a la copia y fijar el precio en 1600 yuanes, le entregamos las impresiones que habíamos preparado y le explicamos que llevaríamos el lienzo de lino listo para hacer la réplica, pero que el pintor debía aplicar una primera capa rojiza. Para ilustrar mejor el tipo de pintura que queríamos, le mostramos en internet la web *Obras Maestras* de la Fundación Banco Santander, donde aparece un *Cristo crucificado del Greco* ²⁰⁷ escaneado con resolución de gigapixel, un paseo por la epidermis de la pintura que pareció interesarle.

Empezaron la copia al cabo de un par de días, fuimos a filmar la primera sesión y conocimos a Wang Jun, el pintor que nos copió el Greco. El taller donde trabajaba estaba en la tercera planta, accedimos con el montacargas por la entrada trasera del edificio, junto al muelle de carga y descarga. Recorrimos un largo pasillo decorado con réplicas: dos lienzos copia de *Adán y Eva* de Durero a tamaño real, el icono del pop art *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* de Richard Hamilton y algunos paisajes similares a los de Turner. A través de las puertas abiertas veíamos salas espaciales ocupadas por un número considerable de gente



206. Shenzhen Fine Art <<http://www.szfineart.com>> [consulta: 10.08.2015].

207. Fundación Banco Santander, *Obras Maestras, Colección Santander al detalle* [en línea]. <http://www.fundacionbancosantander.com/obras_maestras/#/> [consulta: 10.08.2015].



trabajando, hombres y mujeres en general bastante jóvenes. Uno de los espacios era una academia de dibujo y pintura, con algunos niños entre pintando y jugando; el resto estaban acondicionados para la producción de copias y el enmarcado de pinturas. El lugar en el que trabajaba Wang era amplio y con ventanales. Le acompañaban dos equipos de pintores produciendo en cadena; en un lado había cinco puestos y estaban pintando *La noche estrellada* de Van Gogh –una de las obras más reiteradas en Dafen–, y en otro, tres personas se aplicaban en lienzos con motivos vegetales, de anodino estilo informalista –por definirlo de algún modo.

No podíamos conversar con Wang Jun, no hablaba inglés, teníamos que echar mano de una compañera que pintaba a su lado para intercambiar algún mensaje y quedar con él para filmarle durante las sesiones que dedicó al *Santo Domingo*. A la vez, estaba trabajando en otra copia de gran formato que tenía colgada en la pared, ploteada en baja resolución sobre canvas, método pinta y colorea una escena de batalla con guerreros mongoles. Wang era corpulento, de expresión tranquila y metódico; su paleta de óleos, cuidadosamente organizada sobre una tapa de bidón de pintura, revelaba su modo de trabajar, riguroso y detallista.

Fuimos a filmarle durante cinco sesiones; cuando llegábamos ya estaba concentrado en el Greco, que íbamos viendo avanzar. Siguió las instrucciones que pedimos a su manager, empezó con un fondo de tonos rojizos extendido de modo irregular en la superficie del lienzo, y después esbozó la composición a mano alzada. Mantenía el referente impreso en la mano y, a medida que fue progresando, lo alternaba, fijándolo sobre la madera que tenía detrás de la tela. Al filmarle, procurábamos que la imagen de la pintura no entrara en el encuadre, los movimientos de cámara rehuían la foto del cuadro: no queríamos que se le viera copiando.

Encajó la composición de la imagen con precisión, tenía una gran técnica; los primeros días esbozó la figura y empezó a cubrir las zonas y los pliegos de la túnica del santo, y dejó la cara definida: el *Santo Domingo* ya tenía la expresión de un Greco. Pasó a perfilar las manos, el volumen de la calavera, y las siguientes sesiones definió las sombras y luces del hábito, de oscuro a claro. En el paso siguiente cubrió el fondo con un pincel más grueso que iba dibujando las áreas de las nubes, los tonos rojizos seguían vibrando entre los contornos de la figura y en la transparencia de la atmosfera del cielo. En las últimas sesiones se fue dedicando a los detalles y las luces, utilizaba pinceles finos y apoyaba la mano sobre un listón de madera para no tocar el lienzo; con pinceladas cortas y precisas que hacían temblar la tela, resolvió los últimos rasgos de la cara del santo: el cristalino de los ojos, el perfil de los labios, los detalles del pelo y la barba, los tonos mortecinos de la piel. El último día mirábamos la tela complacidas: teníamos un Greco.



YÜ SHENG VS. BAYEU

El segundo taller por el que optamos fue una academia, Ming's Artist Agency, que se encontraba muy cerca de la fábrica, a tres calles de la misma avenida, en uno de los locales que daban al patio interior de unos bloques residenciales. El espacio lo componía una sola sala en la que trabajaban el profesor y cinco aprendices, habían reservado una pared lateral cubierta de tableros para los puestos de trabajo; enfrente, el lado de las ventanas, era el área de descanso, con una gran mesa ocupada por libros y catálogos de arte, sillones cómodos y la mesita para el té; al fondo, el escritorio del maestro y su caballete. Nos fijamos en esta pequeña escuela por las copias que tenían colgadas en las paredes, como una síntesis del repertorio de clásicos europeos más reiterados en Dafen.



Estaban especializados en la figura y el retrato, algunas de las piezas que se dedicaban a reproducir eran obras académicas con las que demostraban su habilidad técnica, como *El rapto de Psique* y *Cupido y Psique* niños de Bouguereau, y *Les Printemps* de Pierre-Auguste Cot, popular escena de dos jóvenes amantes en un columpio. Entre los neoclásicos, una de las obras que no faltaba en ninguna galería era *Napoleón cruzando los Alpes* de Jacques-Louis David, que uno de los estudiantes estaba copiando con el referente en su *tablet*, como una simbiosis entre las tecnologías actuales adaptadas a las enseñanzas academicistas más clásicas y un anacronismo perfecto. Otra de las obras era un icono americano arraigado en la historia de la pintura comercial de Cantón, el retrato de *Georges Washintong* de Gilbert Stuart, que mezclaban confundiendo la pose y el uniforme con el del general *Horatio Gates*. Y además había dos retratos también top ventas, *La dama del armiño* de da Vinci y *La joven de la perla*, de Vermeer; el resto era una variedad no muy alejada, a excepción de alguna figura moderna, como las *Dos mujeres tahitianas* de Gauguin.

Las mejores réplicas eran las del profesor, Yü Sheng, así que le propusimos realizar la copia del cartón para tapices de Bayeu. Era la pieza de mayor tamaño de nuestra selección, y por tanto fue lenta y laboriosa, y la más cara con diferencia: 5000 yuanes. Llegamos a pasar tantas horas allí filmando, que acabamos prácticamente integradas al personal de la academia. Dedicó aproximadamente tres semanas a realizar la copia, que alternaba con otros encargos para aprovechar los tiempos de secado de cada capa. Solíamos pasar cada día a documentar el proceso de la pintura; las conversaciones y la mutua curiosidad fueron alargando nuestras visitas, que en las últimas sesiones se extendían fuera del horario laboral. Cuando la comunicación es precaria, las relaciones se basan en otros afectos y en maneras diferentes de expresarse, pero aún así nos explicaron sus vidas, los trabajos que

hacían fuera de la academia, cómo habían decidido dedicarse a la pintura y el modo de vida en Dafen. Yü y su equipo, con sus historias y anécdotas, enriquecieron nuestra experiencia y vida social en Dafen.

No existía ninguna fotografía del cartón de Francisco Bayeu *Un ciego tocando la gaita y un niño los hierros*, pero conseguimos encontrar la del tapiz en el Archivo General de Palacio, perteneciente a Patrimonio Nacional. Adquirimos la imagen digitalizada de *El Ciego y el Lazarillo*, paño 9 de la tapicería 152, inventariado en el Palacio de los Borbones de El Escorial con el nº 10013945. Al ser reciente, la imagen era en color, de modo que la gama del cuadro quedaba resuelta, pero perdía los detalles que debía tener la pintura original. Para resolver la observación de la pincelada y los pormenores de la pintura, llevábamos una selección de diversos modelos para la Fábrica de Tapices. Elegimos *El paseo de las Delicias* y *Merienda en el campo* de Francisco Bayeu, aunque la composición y la temática eran muy distintas, así que adjuntamos otras obras de su hermano Ramón, como *El ciego músico* en la que se aprecian los detalles de los personajes principales, la ropa, el calzado y la gaita zamorana; *El majo de la guitarra* y *Obsequio campestre*, por los vestidos tradicionales y el pelo recogido de la pareja de majos. El resto eran de Goya: el *Cazador cargando su escopeta*, *Caza con reclamo* y *Perros en trailla*, para la figura del perro; *Niños con perros de presa* y *Las gigantillas*, por los detalles de los calcetines y los pies descalzos de los niños; y algunos más para completar partes del fondo y la vegetación que aparecía en el tapiz.

Yü tenía organizado su espacio de trabajo en el extremo del taller, de modo que teníamos un buen margen para filmar el lienzo completo sobre el caballete. A su derecha colocaba un módulo con baldas en el que organizaba sus óleos, pinceles y productos; en la superficie, una pieza de mármol blanco le servía de paleta, dejaba el óleo en los bordes y limpiaba la zona de las mezclas al final de cada sesión: pulcro y ordenado, como quien predica con el ejemplo. Al lado tenía su escritorio y el ordenador, con la pantalla ladeada, para tener una buena vista de los detalles de los referentes. Para elaborar la copia empezó marcando a lápiz sobre la tela la composición, que repasó con un color tierra muy diluido. A partir de ahí fue perfilando

los contornos de las figuras con los tonos oscuros. Empezó con el personaje central, el ciego, primero la cara y los tonos tierras y ocres del gorro, la capa, el pantalón, los rojizos y al final los azules y los tonos claros de las medias y la camisa; siguió con el perro, el resto de personajes y el fondo, avanzando a la vez todo el cuadro. En las siguientes capas progresaba por zonas que alternaba según el secado, para poder mantener la transparencia del óleo y no empastar las gamas de color.

A la perfección técnica de Yü Sheng, se añadía su delicadeza en los movimientos. Por la dimensión

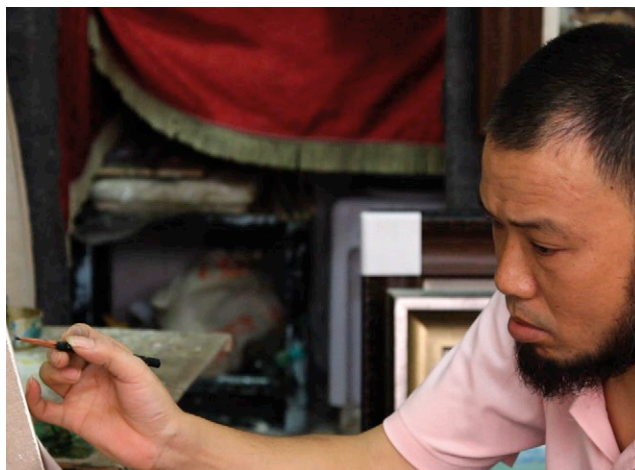


de la tela, a ratos pintaba de pie y otros sentado en una silla giratoria; una coreografía mínima del lienzo a la paleta. Ya en los últimos días, estaba dedicado a los detalles más finos de la ropa, el pelaje del perro y las expresiones de los personajes, cuando de repente nos sorprendió con que quería acabar la cara de la maja haciendo posar a Raquel. Quiso hacernos ese guiño a sabiendas de los planes que teníamos para el cuadro: el falso cartón de Bayeu era efectivo, y sí, la maja tenía algo en su mirada.

WEINIE VS. LUCAS

El archiduque Leopoldo Guillermo y David Teniers, contemplando el gabinete de pinturas de Bruselas, podrían aparecer por cualquier calle sin llegar a desentonar; el barrio entero se asemejaba a la representación de una galería: una estancia abarrotada, rebosando al exterior y haciendo proliferar todos los modelos y expresiones pictóricas, imitaciones, combinaciones y revoltijos posibles. Del interior a la calle, los locales estaban volcados a la producción, exhibición y venta de óleos, que se sucedían empalmándose unos con otros. Los callejones peatonales, las aceras y cualquier sección de pared libre de puertas era susceptible de convertirse en exposición o lugar de trabajo más o menos improvisado, para extender los lienzos a secar, grapar bastidores, montar marcos o pintar. Aunque las políticas del país empiezan a ser cada vez más restrictivas, el uso público de la calle y la venta ambulante persisten, resistiéndose al nivel aséptico al que las urbes occidentales nos han acostumbrado. En el escenario de Dafen, la escasez o falta de espacio se traducía en aprovechar cualquier rincón útil para el negocio de la pintura; transitar de un lado a otro suponía sortear obstáculos, pero sobre todo, era vida de barrio.

En una de las galerías colgaban a un lado paisajes y escenas de pueblos en pequeño formato, y al otro tamaños medios con motivos vegetales y algunas telas más abstractas; nos gustaron las gamas de color y la materialidad de la pintura. Charlamos con una pareja joven, ambos pintores, ella –Liao Qiu Ling– hablaba un poco de inglés y nos explicó que los lienzos que tenían expuestos eran creaciones propias. Lo habíamos notado ya al entrar, posiblemente por eso nos llamaron la atención entre la borrachera de copias que llevábamos vistas aquel día. Pero de todos modos, les preguntamos si pintaban también réplicas: nuestra experiencia fue que nadie decía que no a un cliente. Asintieron y les propusimos hacer la copia de la pintura de Eugenio Lucas; se encargó Weinie, el autor de las pequeñas composiciones, que nos pidió 1600 yuanes.



David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, 1651

Tarde de carnaval es una escena en una plaza de pueblo, con un bullicio de gente celebrando al son de una comparsa. En primer plano, el personaje central va cubierto de una capa que sugiere piel de animal, seguido por niños con palos, cubiertos con máscaras. A la izquierda una pareja de majos, la mujer joven hace el gesto de cubrirse la cara maquillada con un abanico y el hombre va envuelto en una capa roja y con sombrero. En segundo término, la mascarada alza un estandarte: le acompaña una tuna, rodeada de multitud de personas y gente mirando desde los balcones. A pesar de ampliar la imagen del cuadro, era difícil apreciar los detalles de los personajes de la escena y la pincelada suelta de Eugenio Lucas, ya que la fotografía no tenía un enfoque preciso. Además, la escena es difícil de entender por alguien ajeno a las antiguas tradiciones españolas; para compensarlo, ampliamos la información explicándoles cada uno de los personajes, y con bastantes imágenes complementarias de otras obras, algunas solicitadas al Museo Cerralbo y al Museo Nacional del Romanticismo. Pensamos que el ambiente, las fachadas de las casas y el color de la escena podía parecerse a *El vendedor de coplas*, donde también aparece una figura con guitarra, un ciego con lazarillo; otra pintura similar era *Capea en un pueblo*, con casas altas y un tumulto de personas en las calles y los balcones. En *Procesión en la Ermita y Romería y procesión* se muestran grupos marchando con banderas de cofradías; además añadimos otras reproducciones –con frailes, manolas, majas y majos– para ilustrar los detalles de las ropas, las caras y los antifaces: *Máscaras en un baile*, *Majas en el balcón*, *Majas y frailes en una bodega*, *Ante el tribunal*, *Condenada por la Inquisición*, *Un sermón* y *Auto de fe*. A parte de la recopilación de Lucas, adjuntamos algún cuadro de Goya, como *El entierro de la sardina*. Con todo el conjunto, WeiNie no vio problemas para reproducir el cuadro y encontrar una coherencia para el color.

El formato de la pintura era pequeño pero complejo y debía llevar una densidad de óleo considerable para imitar la pastosidad del estilo de Lucas. WeiNie dedicó una semana y media a realizar la copia, dejando secar entre capa y capa; le filmamos durante cinco sesiones. El sistema que WeiNie eligió para abordar la tela blanca y esbozar la composición fue un clásico: la cuadrícula, que trazó primero en



la foto impresa y trasladó proporcionalmente al lienzo. Esbozó a lápiz con bastante detalle y la empezó contorneando todos los elementos del cuadro en marrón oscuro bastante diluido, hasta distribuir todas las zonas en sombra de la escena y los personajes. Parecía que había adaptado su espacio de trabajo a la dimensión de la tela: el caballete, el taburete y la banqueta eran también pequeños, y él pintaba encogido. A un lado, el montón de imágenes impresas dispersas en el suelo, y al otro la banqueta con la paleta de óleo; utilizaba una pieza de melanina que aparentaba una larga vida en estratos de óleo,

pero mantenía una ordenada distribución de los colores, amontonados en un lado, dejando el otro para las mezclas. La segunda sesión empezó con el cielo, en gamas de azul violáceo hacia el blanco; luego pasó a los ocre de las casas, de modo que el fondo tenía prácticamente la primera capa acabada. Continuó abordando los personajes, repartía cada color de manera que enlazara el grupo de figuras, los tonos rojizos del suelo subían por la capa del personaje, al estandarte, y a las sombras de los balcones; los siguientes eran los azules y ocre de los cuerpos y tonos carnes de las caras y manos; acabó con amarillos y blancos. Continuó abordando también toda la composición en las siguientes sesiones, hasta la última, en que ya acababa con pinceladas más gruesas y cortas que iluminaban con algún detalle de luz la ropa y las máscaras. Este lienzo tardó bastante en secar, volvimos pasados unos días: nos esperaba preparado un Lucas.

ZENG JIE VS. FORTUNY

Cerca de la entrada principal de *Dafen Oil Painting Village*, en una de las calles laterales –bastante bulliciosa por la mezcla de tiendas de materiales de bellas artes, un quiosco, galerías de decoración y algún comercio de *souvenirs*– nos fijamos en unos óleos que representaban indios americanos. El retrato del personaje semidesnudo con diadema de plumas, nos evocó la plástica decimonónica relacionada con la iconografía colonial y el exotismo, dejando fluir la cadena de asociaciones en las representaciones de las tipologías indígenas: la imagen del indio de torso moreno nos evocó a la del árabe de piel aceitunada. Entramos a la pequeña galería y les enseñamos nuestra reproducción del *centinela* de Fortuny.

El negocio lo llevaba una pareja joven, ella era la comercial y se encargaba de los pedidos, y él era el pintor, Zeng Jie. Su producción era variada, tenía expuestos algunos paisajes y retratos, pero las decoraciones orientales de los interiores y algunas pinturas con tipos tradicionales –como una campesina acarreado trigo y otros personajes melancólicos–, nos sugerían una estética romántica.

Tras pedirnos 600 yuanes por reproducir el *Centinela árabe*, le mostramos a Zeng Jie el resto de imágenes que traíamos. La mejor referencia era *Askari*, la copia del *centinela* que se conserva en el Museo Víctor Balaguer de Vilanova, que al ser una fotografía reciente, es en color. Pero es una pintura más esbozada, así que pedimos a Zeng Jie que se fijara en los menores de otros personajes marroquíes. En *Árabe delante de un tapiz* y *Vendedor de tapices* se aprecian los detalles del fusil, el *Jefe árabe* lleva el torso descubierto y muestra los tonos de la carnación y la musculatura del



M. Fortuny, *Askari*, ca. 1860



personaje, al igual que en *Fantasía árabe*, *Tribunal de la Alhambra* y *La matanza de los Abencerrajes*, donde es visible el modo en que Fortuny trataba los contrastes de luz de las escenas y el ambiente; en *Patio árabe* y *Herrador marroquí* diluye los contornos con la pincelada de modo similar al *centinela*; también seleccionamos el detalle de la cara de *Busto de hombre. Alegoría de Baco* para las sombras de la cabeza que asoma a la derecha del *centinela*.

Zeng Jie seguía su ritmo y no era sencillo concertar citas para filmarle, pero era fácil ver en qué momentos decidía ponerse a trabajar. Sacaba el caballete a la puerta para aprovechar la iluminación de la calle, estrecha y con sombra; pintaba charlando con su vecino, que a ratos hacía lo mismo. Cada vez que cruzábamos la plaza de entrada al barrio, veíamos de lejos si era buen momento para seguir documentando su proceso con la copia, que filmamos en tres sesiones. La composición era sencilla y el formato reducido, a Zeng Jie no le llevó mucho tiempo acabarlo; apenas esbozó a lápiz las pautas de la figura central, fue componiendo el modelo con el óleo muy diluido. Tenía una cajonera con los utensilios en el rellano de la puerta, en la repisa había añadido una madera que le hacía de paleta: la suya era un cúmulo de montículos de colores bordeando la balda, tipo arrecife, o ecosistema de gamas enlazadas, pero sin contaminarse. Interpretó una tonalidad del *centinela* muy similar a *Asaki*, variándolo levemente en matices de azulados a grisáceos y cubriendo más las áreas del fondo. Pintaba con los óleos fluidos, traduciendo la pincelada suelta de Fortuny en trazos pequeños y rápidos. En poco más de una semana, Zeng Jie nos tenía listo el falso Fortuny.

JIANG YI MING VS. MIR



En la plaza central, Shenzhen Artlover –la empresa de Wu Riuqiu, promotor de la pintura en cadena– tenía su café-galería, unos de los locales más *cool* del barrio de Dafen; un lugar pensado para la clientela que acude por negocios, pero también para los turistas accidentales. La primera vez entramos a por un *expresso*, superaba el precio occidental pero la cafeína era escasa en la zona, así que volvimos varias veces. Conocimos a la encargada y directora de la galería, Christina, que se había mudado desde Hong Kong y elogiaba las oportunidades del comercio de Dafen. No tardó en mostrarnos

confianza y aconsejarnos invertir en una empresa de importación de óleos de su fábrica a Barcelona, augurándonos un próspero y lucrativo negocio. Conversamos varias veces, pero sus propuestas no encajaban en nuestros planes.

Enfrente había un taller con un rótulo en la puerta: *The vast sea high-quality goods portrait*, Miembro de la Asociación de Artistas de Shenzhen, Jiang Yi Ming, Miembro de nivel 3. Nos acercamos a ver, la riqueza de color y la materialidad de

los óleos que tenía expuestos nos convencieron, se notaba vitalidad, a parte de buena técnica; pronto descubrimos que Jiang Yi era, además de energético, muy cordial. Le propusimos copiar la *Marina* de Mir, después de fijarnos en multitud de lienzos de este género nos pareció que era el más indicado, quizás el nombre de su taller no fuera una casualidad.

Se había trasladado a Dafen junto a su mujer, que trabajaba como psicóloga; era un pintor experimentado que se benefició de la fortuna y expansión del barrio; nos aclaró que la categoría que anunciaba en el cartel de su puerta –nivel 3– era la credencial de pintor de alta calidad, garantía otorgada por la asociación de artistas, y excelente publicidad. Muchos de los lienzos que mostraba en las paredes eran retratos, algunos expuestos junto a la fotografía usada como modelo: recuerdos de viajes, eventos familiares, fotos de estudio individuales o de grupo; nos llamaron la atención una tela sobre bailarines por su expresividad, unos retratos de familias indias y un pletórico Dalai Lama sobre un arabesco.

Mostramos a Jiang Yi la reproducción en blanco y negro de la pintura de Mir, junto al resto de referencias que traíamos, y estuvimos discutiendo sobre la textura de las pinceladas y la paleta de color, ilustrando todo ampliamente con una selección de obras del autor, del mismo género: *L'arribada del peix*, *Platja de Vilanova*, *Barques a la platja de Vilanova*, *Tornada de la pesca*, *Barques a la platja*, *El mercat de peix a la platja*, *Moll de pescadors*, *Cantador de peix*, *Port de Barcelona*, entre otras. Ampliamos algunos detalles para facilitarle la apreciación de las superposiciones cromáticas, el espesor del óleo y el tratamiento de los personajes. Después de revisar las imágenes, nos respondió animado, comentando que le complacía el encargo, que no tenía ningún problema en ser filmado y fijó el precio en 1000 yuanes.



Para la copia de Mir, preparamos el lienzo con una tela arpillera de textura fina y consistente, para que resistiera los gruesos de la pintura; Jiang Yi apenas esbozó unas líneas con el pincel levemente untado en óleo para distribuir la composición del cuadro. Utilizaba un tablero forrado de moqueta como superficie de trabajo, con los referentes colgados alrededor de la tela. A su lado se colocaba una estantería de media altura con ruedas, con los productos organizados en los estantes; su sistema para disponer la paleta de óleos, era el cristal que cubría toda la balda superior. A un lado, agrupaba abundantes proporciones de pintura, que iba extendiendo hacia el área de mezcla, limpiando con papel absorbente cuando necesitaba renovar el color; de este modo conseguía preservar la diferencia entre los tonos que iba empleando. Jiang Yi pintaba de pie y era muy expresivo corporalmente –entendimos su uso del carrito móvil como paleta–, pasaba de los pinceles medios y gruesos, a emplear los dedos directamente en lugar espátulas. Realizó la copia

en cuatro sesiones intensas – preservando dos días de secado entre capas–, en cada una llegaba a abordar toda la composición del cuadro manteniendo la fluidez entre las pinceladas largas y gruesas, que mezclaba directamente en el lienzo. Su coreografía fue más contenida solo el último día, tomando distancia constantemente para ver a la vez el *gao* y la copia y dar las últimas pinceladas. Al finalizar, miramos el lienzo valorando el efecto; pensamos que, salvando las distancias, estaba muy bien resuelto técnicamente; nos pareció que teníamos una notable imitación de Mir.

MAKE VS. NONELL



En las calles interiores, cerca del Museo de Dafen, entramos a un taller que compartían dos jóvenes estudiantes, recién licenciados en la Facultad de Bellas Artes. Uno de ellos hablaba inglés, nos contó que se trasladaron allí para ganarse la vida pintando, pero no querían trabajar en las fábricas, preferían compartir un alquiler y gestionar sus propios encargos. Consideraban que debían seguir aprendiendo para mejorar su estilo; pensamos que era buena idea proponerles la copia de la obra de Nonell, una pintura realizada en la primera etapa del pintor y significativa para su evolución pos-

terior. Tenían algunos lienzos colgados por las paredes y catálogos de arte en las mesas. Uno de los óleos era una composición de un espacio arquitectónico con suelo ajedrezado que acentuaba la perspectiva y figuras geométricas suspendidas, nos recordó a Giorgio De Chirico, aunque no llegamos a reconocer la obra. Otra de las telas era un retrato de Mao Tsetung, representado joven con la gorra de la guardia roja; eran muchos los talleres que se sumaban al rendimiento que ofrece la industria de los recuerdos de la Revolución Cultural, con cantidad de reproducciones al óleo de carteles de la época de la propaganda. En el caso de Dafen, donde todo se recicla y los retratos de Warhol son muy populares, las transiciones del rostro de Marilyn al de Mao sumaban alternativas al *Mao-Marilyn* (sin título, 1996) de Yu Youhan –uno de los iniciadores del pop político chino.

Del techo colgaban réplicas de pinturas impresionistas, reconocimos algunas de las series de nenúfares de Monet, jardines y alguna figura; tenían un catálogo colgado de uno de los caballetes junto a una copia a medio hacer, era de Make. Le enseñamos la fotografía en blanco y negro de *Terraza de casa obrera* junto al resto de referentes de Nonell y aceptó hacer la copia, por 500 yuanes. La reproducción de la pintura original era bastante grande y se apreciaban los detalles; por las descripciones que habíamos leído, los patios interiores de su primera época estaban resueltos con una base ligera, trazos decididos y espontaneidad. Le mostramos *El pozo y Escalera*, para que reflejara los mismos tonos grises, azulados y pardos en el ambiente interior del patio. Como ejemplo para la figura del niño sentado con

gorra, que sabíamos que era roja por una descripción, le mostramos *El pati* y el personaje de *Pobre vailet*; a parte completamos con *Raco de pati amb barana*, *Porta de l'estudi*, *Terrat amb diposits* y *Cobert amb sostre de palla*, pertenecientes a la misma etapa de Nonell.

Make parecía tener bastante clara la reproducción del cuadro y pronto vimos que tomaría casi al pie de la letra la espontaneidad de Nonell; lo finalizó en dos sesiones, apenas nos dio tiempo a filmarle durante el proceso. Se dispuso un par de caballetes, uno para la tela y otro contiguo con las referencias, que iba reordenando a medida que avanzaba; se colocó los materiales a mano y no llegó a sentarse, se iba distanciando para ver el lienzo y la foto a la vez, y empezó a esbozar directamente con óleo ocre muy diluido. Tenía su *kit* de pinturas sobre un taburete, en un típico maletín de madera compartimentado que incluía la paleta de mezclas, que en el caso de Make tenía una amplia gama residual de óleos recientes, y fósiles que se modificaban a base de capas. Resolvió el fondo con paletina y fue variando el grosor de pinceles según las líneas que iba imitando; trabajaba con capas finas y fluidas que acababan de diluir el tono en el lienzo. En la primera sesión compuso toda la imagen y la densidad del cuadro, y en la segunda finalizó los detalles. Volvimos a recogerla una vez estuvo seca, la gama de color nos parecía muy próxima a los referentes que llevábamos; sin embargo, se le habían descompensado las proporciones del original, especialmente la figura del niño, y en algunas zonas faltaba consistencia: esperábamos que el plagio de Nonell pudiese pasar por bueno.



DONG ZI VS. NOGUÉS

Los espacios bajo la escalera de los edificios se convertían en diminutos talleres que aprovechaban el hueco a pesar del techo inclinado. Nos detuvimos en uno, la puerta de reja abierta servía de expositor del que colgaban varios retratos. A un lado, Diana de Gales y Barack Obama con las barras y estrellas ondeantes de fondo; y al otro, el Mago Dumbledore de Harry Potter a un tamaño considerable, más algunas imágenes de niños. En el interior tenían otros lienzos, reproducciones de fotos familiares junto a personajes famosos. Nos fijamos en ellas por la minuciosidad y fineza de los detalles, buscábamos a alguien a quien proponerle la copia de Nogués, nos acercamos a preguntar y conocimos a Dong Zi. Le planteamos el encargo y discutimos los detalles,



dudaba un poco sobre el precio porque, aunque el tamaño era reducido, tenía muchos personajes y creía que para reproducirlo con buena calidad debía dedicarle bastantes horas. Como aún teníamos margen de tiempo, finalmente acordamos pagarle 2200 yuanes y dejarle unos días para que pudiera acabar los encargos pendientes.

Volvimos con todo el material para que pudiese empezar; ya le habíamos entregado la fotografía ampliada en blanco y negro, faltaba el lienzo y el resto de referentes de Xavier Nogués para resolver la paleta de color. Compilamos otras obras sobre mercados rurales, no eran muchas, pero Dong Zi supo interpretarlas y complementarlas. *Fira d'Olot* era el mejor modelo, lo habíamos ampliado para que se apreciara el detalle; Nogués contorneaba las figuras degradando los tonos con pinceladas cortas y finas; las gamas eran cálidas, luminosas y apasteladas, no había estridencia en los colores, que compensaba al distribuirlos por toda la composición. En esta pintura aparecían personajes muy similares a *Mercat d'Olot*, Dong Zi extrajo las combinaciones de color de los vestidos, los canastos de mimbre, las sombras y otros detalles. *Feria Pequeña* era similar a la anterior y *Cobla* compartía también el mismo estilo y cromatismo, aunque la temática fuese distinta; añadimos *Mercat de Banyoles*, aunque la composición era una vista aérea que abarcaba toda la arquitectura de la plaza.

Dong Zi dedicó un tiempo considerable en elaborar la copia, tardó tres semanas, alternando con otros encargos para aprovechar los tiempos de secado. Documentamos todo el proceso para tener la progresión completa; utilizó papel de



calco para encajar el dibujo del original, que fotocopió a medida, así que el resultado era muy preciso. Tenía una de las paredes del taller revestida con un tablero y un pedazo de moldura clavada para sostener el bastidor. Colgó los referentes alrededor, justo debajo había un taburete y todo el material, en las baldas de una estantería de media altura, con la paleta colocada sobre la repisa. Dong Zi era menudo y nervioso, se movía ligero en el reducido espacio de su taller, que tenía calculado a cada palmo; en alguna sesión aguantó estoico el trípode y la cámara rozándole la nuca, aunque procuramos encuadrar desde el exterior la mayor parte de tomas.

Fue componiendo la pintura como si colocara las piezas de un puzzle, cubrió la superficie ocre del suelo de la escena y continuó empalmando los personajes, objetos, tenderetes y animales, que dejó ya bastante definidos en la primera capa, finalizándolos en la siguiente. Avanzaba con pequeñas pinceladas, ágiles y precisas, desplazando el listón de apoyo con los movimientos de la mano. Su paleta de cristal parecía una pintura puntillista, con montículos de óleo a un lado propagándose en puntos de color. Al recogerla, pensamos que realmente era una buena falsificación de Nogués.

EL MAKING-OF: DOCUMENTAR LA FICCIÓN

El marco de trabajo de BCN Producció concluía al mostrar los proyectos apoyados por la convocatoria en una publicación²⁰⁸ que se planteó bajo el formato de una entrevista, y con una exposición que se inauguró el 9 de junio de 2011 en La Capella (Barcelona). En nuestro caso, la modalidad de proyecto deslocalizado nos permitía plantear desde el inicio un recorrido más amplio e incluso insospechado de lo que estrictamente debíamos acotar en el calendario prefijado de la exposición y la publicación. Durante el seguimiento que mantuvimos con nuestro jurado –Joan Morey, Oscar Abril Ascaso, Pilar Bonet y, por parte del ICUB, Oriol Gual y Ester Doblas– planteamos responder a la entrevista sin desvelar el objetivo final que perseguía el proyecto, y propusimos dar constancia de una parte de nuestro proceso de trabajo mostrando un video de corta duración; por otra parte, en aquellas fechas nos encontrábamos a la mitad de nuestro propio calendario, de modo que lo que íbamos a visibilizar era únicamente un primer eslabón del desarrollo formal que perseguíamos completar. Partíamos del material recopilado hasta ese momento, documentación de los archivos y parte de la filmación del making-of de la producción de las pinturas de Fortuny, Nonell y Mir. Decidimos mostrar un avance, a modo de tráiler, de un documental que se presentaría próximamente, en sintonía con el sentimiento que experimentábamos en esa época, inmersas en una película que aún no sabíamos cómo iba a acabar.

El tráiler de *Las cajas chinas* (2'23") nos sirvió para dar forma al proceso de producción en el formato de una narración visual, haciendo uso de la idea de falso documental y la noción de relato de ficción. Desde el inicio, planteamos el proyecto como una historia que sucede en los límites entre la realidad y la ficción, une distintos tiempos y lugares para producir un anacronismo, un *trompe-l'oeil* sobre la

208. Oscar Abril Ascaso; Pilar Bonet; Joan Morey, *BCN PRODUCCIÓ*¹¹. Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 2011.



Inauguración de BCN
PRODUCCIÓ'11, La Capella,
Barcelona, 2012

recuperación de supuestas antiguas pinturas que cruzan la actualidad de Dafen con el pasado de la Guerra Civil. El video recicla el making-of de la producción reinterpretándolo desde el hilo conductor de la historia; usamos por una parte la documentación de los archivos que habíamos recopilado mientras localizábamos las obras perdidas y por otra representamos a los pintores sumidos en la dicotomía de pintar una copia original. A medida que clasificábamos documentos mecanografiados y listas manuscritas con las referencias de las pinturas o las

antiguas imágenes que probaban su existencia, se amontonaba en la mesa de trabajo un potente material que testimoniaba los hechos, como una representación de “la verdad de las mentiras”. El objetivo del proyecto estaba dirigido a producir un acontecimiento, la infiltración en el museo a través de las pinturas de Dafen; frente a esto, el vídeo adquiriría sentido como registro y como evidencia, pero queríamos mantener una coherencia con la idea de realidad ficticia y reconstrucción de hechos, que eran el motor de desarrollo sobre el que veníamos trabajando. Al inicio de algunas películas, una frase nos advierte de que lo que vamos a ver está “basado en hechos reales”, parece desacreditar la ficción, invocando la veracidad que puede contener una historia construida; sin embargo, la frase se convierte también en otro elemento más a decodificar. Unas cajas de embalaje de arte, la reconstrucción de una antigua mesa de trabajo inspirada en las fotografías de los depósitos de las Juntas de Salvamento y los pintores elaborando las obras fueron los tres ambientes que recreamos.

Dafen Oil Painting Village ha demostrado ser altamente susceptible a la narración; tanto en artículos de prensa como en publicaciones artísticas, se incorpora a los discursos para ofrecer una visión del estado del arte y el estado de China, tal como señala Tinari²⁰⁹. La breve y recurrente alusión a la “fábrica de explotación de la pintura”, es una ecuación fácil que contextualiza a los *pintores-trabajadores* en línea a los anuncios con los que se publicitan en sus talleres. La cuestión de la propiedad intelectual emerge en esas referencias, identificando Dafen con un hervidero de falsificadores e imitadores. Imágenes gemelas de pintores obreros copiando obras maestras del arte occidental han venido a ocupar el lugar privilegiado del imaginario colectivo global. Ante esta idea, nos propusimos practicar un deslizamiento, una representación alternativa centrada en el pintor, abismado en la elaboración de la obra. Los pintores están pintando y su escenario es la pintura; el resto, la imagen establecida del mundo de la copia, queda fuera del encuadre. Mientras pintan, narramos un tiempo pasado: la historia de las pinturas que están elaborando.

Durante un tiempo recopilamos un repertorio de *biopics* sobre artistas y revisitamos los estereotipos del genio y la pintura a través del cine comercial.

209. Philip Tinari, “Original copies: the Dafen Oil Painting Village”, *Artforum*, Vol. 46, nº 2, octubre de 2007, pp. 343-351.

Relación de
manuscriptos
responsables
inventariados

35569 - "S. Roque"
35534 - "Retrato"
35543 - "S. Ignacio"
10690 - "Centinela"
10546 - "Paisaje"
4653 - "Torre de"
4639 - "Marina"
11480 - "Eva Dorn"
3843 - "Alrededores"
61622 - "Mercado en B"
Novell 1937
4634 - "Marina (museo)"
Oleo de J. H. H.
2 otros en marcos
uno el nombre de inven

"La Predicación de San Juan"	Escuela
"La Sagrada Familia"	Burgos
"Los niños de la Concha"	Coja.
"San Jerónimo"	Murillo.
	Murillo.

MINISTERIO DE HACIENDA Y ECONOMIA
Junta Delegada de Incentivación
Protección y Salvamento del Tesoro
Artístico.

[illegible]

RELACION DE CAJAS Y EMBALAJES DEL DEPÓSITO DE OLOT

Etiquetas Recuperadas	Museo Meras	Natura- leza.	Dif.	Alto- te oriental.Cerámica.	Conte- nidos y loca
O. 1	14 P.	Caja	O. 421		
O. 2	17 P.		O. 422 Cd	291	
O. 541	194 A.	Caja	O. 511	263 A. Caja	100 x 92 x 40
O. 542	350		O. 512	275 A. "	100 x 92 x 40
O. 543	30		O. 513	265 A. "	
O. 544	31		O. 481	210 A. Caja	90 x 100 x 40
O. 545	32		O. 482	209 A. "	90 x 100 x 40
O. 546			O. 483	166 A. "	135 x 95 x 85
O. 547			O. 484	173 A. "	95 x 80 x 75
O. 548			O. 485	157 A. Jaula	172 x 65 x 75
O. 549			O. 486	158 A. Caja	200 x 77 x 100
O. 550			O. 487	227 A. "	250 x 52 x 40
O. 551			O. 488	211 A. "	250 x 52 x 40
O. 552			O. 489	212 A. "	92 x 100 x 40
O. 553			O. 490	189 A. "	92 x 100 x 40
O. 554			O. 491	187 A. "	92 x 100 x 40
O. 555			O. 492	167 A. "	100 x 92 x 57
O. 556			O. 493	175 A. "	100 x 92 x 58
O. 557			O. 494	168 A. "	86 x 60 x 90
O. 558			O. 495	199 A. "	160 x 85 x 82
O. 559			O. 496	193 A. "	160 x 85 x 82
O. 560			O. 497	176 A. "	76 x 63 x 42
O. 561			O. 498	170 A. "	125 x 85 x 40
O. 562			O. 499	185 A. "	100 x 92 x 40
O. 563			O. 500	186 A. "	100 x 92 x 40
O. 564			O. 501	164 A. "	100 x 92 x 40
O. 565			O. 502	202 A. "	184 x 88 x 92
O. 566			O. 503	208 A. "	254 x 50 x 40
O. 567			O. 504	256 A. "	254 x 50 x 40
O. 568			O. 505	258 A. "	100 x 92 x 40
O. 569			O. 506	273 A. "	100 x 92 x 40
O. 570			O. 507	259 A. "	100 x 92 x 40
O. 571			O. 508	264 A. "	100 x 92 x 40

Abunda el género dramático, que tipifica la imagen del creador libre recreada del mito de artista bohemio o la leyenda del maldito, básicamente un personaje masculino –la musa es femenina– que vive al límite de lo correcto: visionario, obsesionado, excéntrico, inadaptado, visceral, atormentado e incluso trastornado. En algunos casos el personaje se narra de un modo más diverso, pero –sin entrar a describir las películas, ya que el contexto histórico es muy amplio– excluimos los films de tipo documental para fijarnos en los rasgos recurrentes y los lugares comunes referidos al arte en general y la pintura en particular. Vimos de nuevo *Gauguin* (Alain Resnais, 1950), *Moulin Rouge* (John Huston, 1952), *El Loco del pelo rojo* (Vicente Linelli, 1956), *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986), *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovsky, 1966), *Van Gogh* (Robert Altman, 1980), *Basquiat* (1996), *Yo dispare a Andy Warhol* (Mary Harron, 1997), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999), *Pollock* (Ed Harris, 2000), *Frida Kahlo* (Julie Taymor, 2002), *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003), *Modigliani* (Mick Davis, 2004), *El Greco* (Yannis Smaragdis, 2004); buscábamos las coincidencias en la caracterización de las biografías de artistas, sin profundizar en la calidad y complejidad de los films. No teníamos muy definido lo que podríamos “extraer” de estos visionados, nos interesamos en los patrones de representación de las escenas de taller, el proceso creativo, y los detalles de la paleta y el lienzo. Posteriormente, decidimos apropiarnos de fragmentos de audio que incorporamos al tráiler; recopilamos diálogos que transmitían cierto pensamiento estético o sentencias manidas sobre lo que se considera arte, creación o pintura, que finalmente acotamos a las que hablaban de originalidad y copia.

Está bien copiar, se aprende de los grandes maestros y se suelta la mano

–Goya–

Me siento como un farsante

–Pollock–

Pero esto son ejercicios de copia, ¿no tienes nada original tuyo?

–Van Gogh–

Esto no es arte

–Caravaggio–

La referencia al documental *Las cajas españolas* era otro elemento que quisimos resaltar, y la postproducción digital nos permitía resolverlo. En la línea de la recreación o *reenactment* histórico²¹⁰, el documental de Alberto Porlan suprime las diferencias entre el material de época y el filmado, haciendo uso de un tratamiento de la imagen que le permite dar continuidad al relato, mientras que los elementos fílmicos, como la voz en off, lo sitúan en el canon de la tradición documental. Aunque este audiovisual se relaciona al género del *mockumentary*, recrea los acontecimientos

210. María Luisa Ortega, “Ficciones documentales en el audiovisual”, *Revista de Occidente: La originalidad falsificada. Cómo se forja la cultura española*, op.cit., p. 17.



Alberto Porlan, *Las cajas españolas*, 2004

sin alterarlos, es una reconstrucción contemporánea que evoca las películas antiguas; en este sentido traspasa los umbrales de la veracidad y la simulación, pero no persigue construir una impostura ni equivocar al espectador respecto a la documentación histórica sobre la que se basa. Por contraposición y en la línea del *mockumentary*, una producción anterior televisada con motivo de la inauguración del Canal 33 (TV3) en 1989 fue *Gaudí* (1988), dirigida por Manuel Huerga: un relato biográfico del arquitecto basada en la recreación de materiales y el uso de los recursos del cine de los años veinte. Al inicio, una cartela advierte de que la película es una colección de fragmentos “de posibles películas antiguas”²¹¹. Las herramientas de las que hace uso –la imitación de estilos, el montaje, el empleo de material de archivo, efectos de envejecido e intertextualidad, para otorgar credibilidad a partir de falsas referencias– son, en resumen, la vampirización del estilo y la retórica para reforzar el falseamiento parcial o total de la historia contada. En una entrevista, Manuel Huerga explica el desarrollo de *Gaudí*²¹², planteado como un documental ya desde un inicio, cuando el productor Paco Poch le propone hacer un *biopic* para la televisión. Obtener el primer material que necesitaba, le llevó a iniciar un periplo por filmotecas para reunir imágenes de archivo, pero pronto constataron un hecho desalentador: la Guerra Civil destruyó el 95% del cine mudo español. El reto de reconstruir un documental del arquitecto sin material fílmico original, les condujo a la producción de uno de los primeros *fakes* transmitidos en la televisión de Cataluña. Por aquella época, el referente de *Zelig* (1983) de Woody Allen les sugirió la solución, “ya que no tenemos imágenes de Gaudí, nos las inventaremos (...) como si nos las hubiésemos encontrado, (...) queremos que parezca que nos hemos currado un documental con imágenes de archivo”. Huerga describe el proyecto como un homenaje a los inicios del cine, cuya invención es posterior al nacimiento de Gaudí. Este factor suponía un problema, ya que pretendían no extraer al protagonista de su época y debían resolver a un joven Antonio Gaudí, filmado en un tiempo en que no existía el celuloide. Entonces introducen un segundo metalenguaje, “vamos a imaginar que justo en el año de la muerte de Gaudí, deciden rodar una película sobre su vida”, incorporando los supuestos restos inéditos a la trama, descritos en las cartelas de inicio, advirtiendo al espectador sobre los fragmentos que los contemporáneos a Gaudí “podrían haber rodado”. Durante la preproducción investigaron los recursos técnicos de la época, para conseguir el *look* del cine pretérito, aplicándolos en el maquillaje, la iluminación, los encuadres, con efectos nada sofisticados. Por otro lado, las escasas imágenes originales del protagonista –que fue reacio

211. *Ibid.*, p. 23.

212. Manuel Huerga, “*Gaudí*”. *Converses amb els seus creadors (1998-2010)* [archivo de vídeo] [en línea]. Paco Poch, 2010. <<http://dai.ly/xp94ca>> [consulta: 07.08.2015].

a ser fotografiado— fueron reconstruidas, copiando exactamente una fotografía original con elementos escenográficos de época. “Yo pensaba, dentro de doscientos, trescientos años, (...) quien las vea, las dará por buenas, estoy seguro. Habremos restituido —digamos— el agujero que había sobre imágenes de Gaudí”, afirma Huerga.

El acentuado lenguaje visual y los recursos prestados del cine canónico, apartan a *Gaudí* de un imaginable *biopic* histórico hacia los lugares comunes y la ironía del falso documental. Sin embargo, la arqueología fílmica trasciende al simple recurso para plantear la hipótesis de una historia alternativa de Gaudí y su época, generando un contra-discurso histórico de lo que pudiera haber sido el arquitecto, reivindicado por sus contemporáneos. El trabajo de Huerga establece más diálogos con lo cinematográfico que con lo televisivo, enlazando con apropiaciones contemporáneas en las que la resurrección de viejas películas, responde tanto a su existencia como a la mención ideológica de quienes las produjeron, y antecediendo a otras formas del *fake* aparecidas en el medio televisivo español. Es extensa la estela de imposturas y mentiras que aprovechan entornos no codificados como artísticos —como los medios impresos, la radio y más recientemente internet— para provocar sorpresa o extrañeza, un efecto cada vez más difícil en el contexto narcotizante del museo o la galería. El joven Orson Welles ya produjo la alarma entre los norteamericanos que en 1938 escucharon por la cadena radiofónica de la CBS la noticia de una asoladora invasión alienígena —que no era más que la narración adaptada del clásico *La guerra de los mundos* de H.G. Wells, que inauguró su fama como generador de ese caos marciano. Estas intervenciones que al descubrirse se transforman en paródicas, alertan sobre los peligros de la credulidad en las imágenes, no siempre fieles testimonios de la realidad. No podemos obviar citar a Joan Fontcuberta, cuyo corpus de investigación gira alrededor de la “ambigüedad intersticial entre la realidad y la ficción”²¹³. Afirma que su tema neurálgico es el de la verdad y la fotografía, una ecuación que no ha dejado de minar, alertando de los peligros que subyacen en las convenciones culturales e ideológicas de las imágenes técnicas asociadas al registro de la memoria. Como hacedor de mentiras, logra su mayor efectividad no únicamente con la manipulación de las imágenes, sino en la construcción de un relato coherente con el que desarrollar diversas formas de ilusionismo visual y su puesta en escena. La retransmisión de su conocido trabajo *Sputnik* (1997)²¹⁴, acerca del desaparecido Ivan Istochnikov —supuesto astronauta soviético del *Soyuz 2*—, tuvo un momento apoteósico en 2006, cuando el programa Cuarto Milenio creyó la historia presentándola como noticia, que más tarde tuvo que desmentir; el impacto mediático hizo creer que también el programa era obra de Fontcuberta, a la vez que producía una fisura, desacreditaba la propia arquitectura del medio, en este caso, desvelando el reciclaje de una información no confirmada.

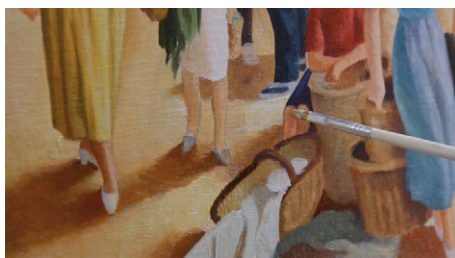
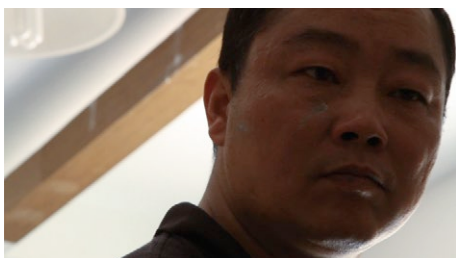
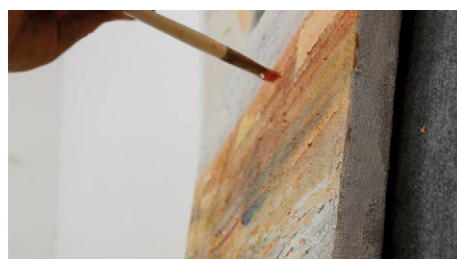
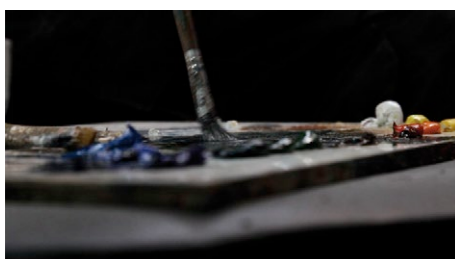
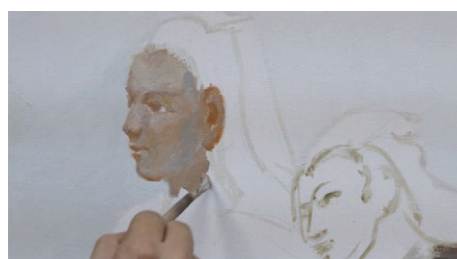
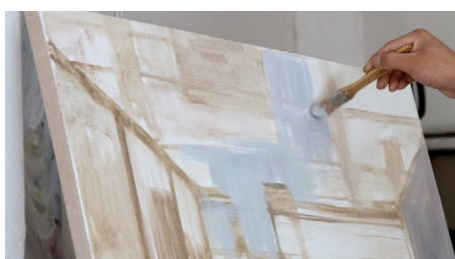
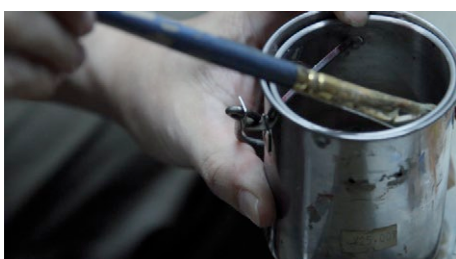
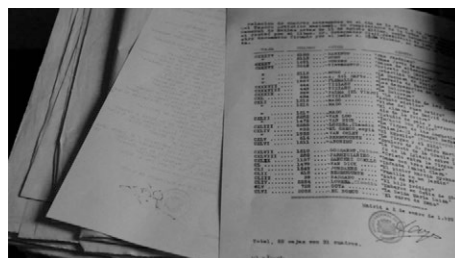
Las referencias que podríamos citar sobre la tipología documental y la noción opuesta de ficción son muy extensas y variadas, tantas como modos de reproducir, traducir y representar. Al abasto de las tecnologías digitales, han proliferado formatos creativos y usos híbridos del medio. Para hilar el vídeo nos

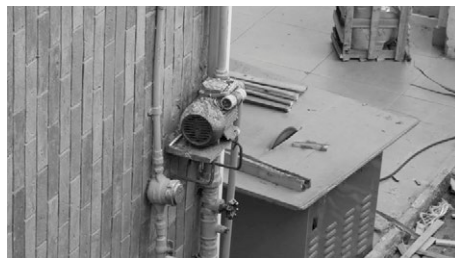
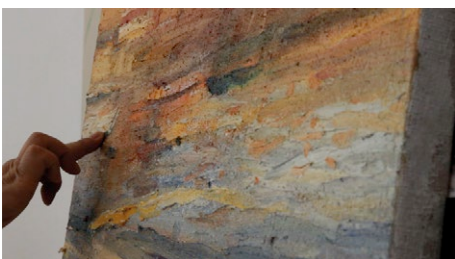
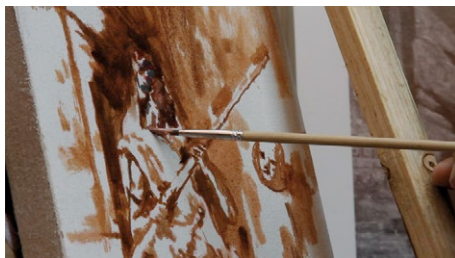
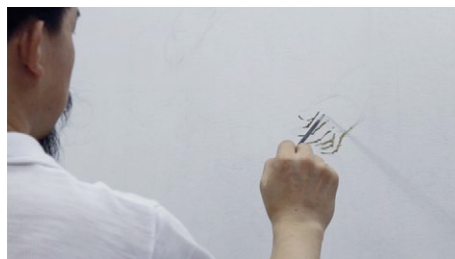
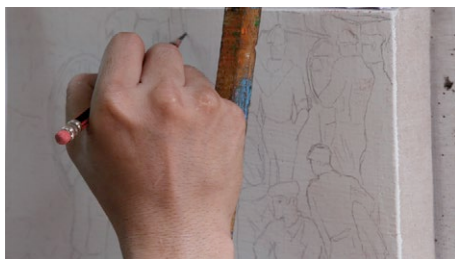
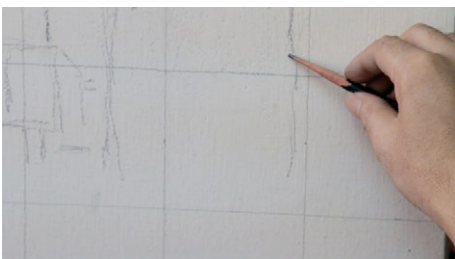
213. Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 11.

214. Joan Fontcuberta, *Fundación Sputnik* [en línea]. <<http://web.archive.org/web/20101104061053/http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/sputnik.html>> [consulta: 15.08.2015].

apoyamos en la recreación y el montaje, a partir de un cierto (bri)collage del material original, atrezzo doméstico y captura de escenas que retocamos digitalmente para simular el pasado. El primer material lo filmamos en Dafen, registramos a los copistas buscando tomas que nos recordaban los patrones de representación del pintor en el cine: planos cortos de alternan la mirada del pintor con el lienzo, expresiones que sugieren la contemplación del cuadro, gestos y movimientos en los que el personaje se distancia para ver mejor la composición, paletas de color y la expresividad de las manos. Por otro lado, filmamos exteriores del barrio de los copistas que pudiesen recrear escenarios de la Guerra Civil, buscando algunas tomas que nos recordaran las escenas de salvamento del patrimonio: construcción de cajas de embalaje, camiones de transporte, gente llevando cuadros apresuradamente, un personaje cargando colchones, rincones en los que se acumulaban desechos y objetos rotos, polvo en el ambiente. En Barcelona escenificamos el resto; para la recreación de la mesa de documentos, reprodujimos facsímiles de las listas manuscritas por la Junta del Tesoro de Madrid con las relaciones de las pinturas salidas del Museo del Prado durante la guerra, los listados de las numeraciones de referencia de las obras y las cartas de reclamación que la Junta de Museos de Barcelona envió al Servicio de Defensa del P.A.N.; simulamos incluso la calidad de los papeles, un aspecto que indudablemente se escapa en el vídeo, pero no a la percepción sutil que, por decir de algún modo, nos ayudaba a pensar a través de la cámara. Las últimas tomas fueron cajas de embalaje de obras ambientadas en un almacén, para evocar de los depósitos de salvaguarda; la filmación fue un travelling que Raquel grabó furtivamente en los almacenes del MACBA durante el montaje de una exposición.

El aspecto más importante del vídeo respecto al proyecto, era la voluntad y la dificultad de representar a los pintores, no solo para constatar la falsificación de las obras, sino para evidenciar su relación con la “construcción” de la ficción. Al entrelazarlos, de algún modo pretendíamos cuestionar el sentido individual o colectivo de la pintura que están elaborando, que es a la vez original y copia, que habla de su contexto y de ella misma, su singularidad y reproductibilidad: una pintura que es esencialmente autoreferencial o metalingüística. Por extensión, la historia de los pintores copistas tematiza las condiciones de un contexto y su relación con la mercancía artística; a través del vídeo, los pintores son expertos, su calidad y destreza para materializar una pintura es evidente. Su relación con la creación o la capacidad de hacer arte, se convierte entonces en una cuestión de elección de un contexto propio. Dafen es actualmente un lugar sobredocumentado por los medios, es noticia en los periódicos por el mercado de copias, que lo enmarca y proyecta socialmente, por ese motivo decidimos extraer la representación de los pintores a través del relato del proyecto. Alternamos el uso del color y el blanco y negro como un mecanismo sencillo para narrar dos distancias temporales, la simulación del relato pasado de las pinturas es una realidad histórica que proyecta sombras.





Las cajas chinas, frames del vídeo

En la edición final de *Las cajas chinas* (20') utilizamos el montaje que une las tomas –los lugares y los tiempos– por efecto de corte, fragmentación y encadenado, acentuando la discontinuidad entre los personajes y ambientes de la narración. Prescindimos de las apropiaciones de audios que usamos en el tráiler, optando por una narración sonora. El audio es el elemento que enlaza el ritmo de la edición y cohesiona la continuidad de las tomas, cumple una función primordial, como “la cola que une al collage”. La banda sonora de *Las cajas chinas* la creó Marc Dalmases²¹⁵, compositor e ingeniero de sonido, que interpretó el relato a partir de nuestra narración y los vídeos. Para trabajar conjuntamente, explicamos a Marc la historia que queríamos sugerir, y nos pidió que extrajéramos archivos de audio de las filmaciones de Dafen; seguidamente editamos la parte de imagen, para que pudiera componer sobre los ritmos de corte. La narración sonora está basada en una melodía que mezcla ritmos de música española clásica, con percusiones y sonidos asiáticos; a medida que avanza la interpretación, al ritmo del vídeo, los matices y la sensación dramática se vuelve más compleja, incorporando los sonidos directos –bullicio de los talleres, ruidos, sierras, grapadoras. Marc interpretó las ideas de los copistas, la pintura y la guerra, y la sensación colorista del vídeo, que tradujo con una paleta orquestal, rítmica y harmónica, de modo que el sonido intensifica la continuidad, guiando la percepción y el tiempo de las imágenes.

215. Marc Dalmases, *Composición para medios audiovisuales* [en línea]. <<http://www.marcdalmases.com>> [consulta: 15.08.2015].

EL MUSEO DESBORDADO





DESPLEGAR IMÁGENES DEL MUSEO

El dispositivo museístico moderno desembocó en la metáfora de un limbo ideal e intemporal basado en el acopio de objetos. Desarraigados de su contexto y transformados en cosas, se aíslan en un espacio de abstracción que paradójicamente los neutraliza. Así, los contenidos pasan a ser signos susceptibles de recombinación. Si la modernidad creó el problema de la descontextualización del objeto artístico y la codificación de los espacios y conductas, la globalización y la espectacularización de la cultura plantearon nuevos dilemas. Cada vez más, se cuestiona la relación del patrimonio como un recurso imperativo en la economía de las ciudades, que se traduce en arquitecturas emblemáticas y museos-marca, destinos imprescindibles del peregrinaje cultural, pero en difícil equilibrio con su función mediadora del tejido social. El museo de arte contemporáneo continua ejerciendo una función sacralizadora de las obras y de los discursos que genera a su entorno, pero además, al tropezarse con el mercado, debe lidiar con el rendimiento económico, la homogeneización de la cultura y *turistización*. Los nuevos modelos globales actúan como empresas con poderoso marketing, actividades para la captación de públicos y mercadotecnia, donde la experiencia circula por los no-lugares del ocio cultural. Desde nuestra perspectiva, no solo como consumidoras de arte sino como trabajadoras de museos, productoras de miradas alternativas y usuarias de estos inmensos archivos de conocimiento, nos preguntamos ¿cómo mantener el *feedback* con el museo?

Los espacios escenográficos, como el cubo blanco –paradigma de neutralidad– o la caja negra –asociada al aislamiento–, eliminaron las interferencias y diseñaron los espacios de intermediación, sublimadores y ensimismados; las narraciones se instalaron cómodamente, abandonando al otro lado de la puerta su condición crítica a favor del entretenimiento. Si la condición idealista del almacén de objetos

mermó su naturaleza discursiva, produciendo una fricción entre la práctica artística y el culto estético, hoy nos cuestionamos el funcionamiento del museo-*show-bussines* y su ámbito de acción.

El planteamiento de un contenedor ideal e idealizador es una construcción histórica. En su genealogía de los espacios culturales¹, Michel Foucault designaba el museo, la biblioteca y el archivo como lugares centrales en la gobernabilidad de las sociedades modernas, donde se reordenaban y resignificaban los espacios y los tiempos. El museo moderno heredó los ideales ilustrados e instruyó las relaciones entre los individuos y las cosas; se organizaban construyendo un orden simbólico –todavía vigente– que buscaba modelar las conductas y los modos de subjetividad individual, grupal y de agencia política. Para Foucault, el siglo XIX consolidaba la idea de acumularlo todo en una especie de archivo general, contenedor de todas las épocas, formas y gustos; un lugar heterotópico indefinido y perpetuo, creado por la sociedad misma, como una analogía inversa respecto al espacio restante, en el que la vida ordenada y compartimentada compensa el barullo de la existencia humana. El desarrollo hacia una sociedad de masas y los procesos de transformación cultural, articularon progresivamente la economía sobre el consumo. A finales de los años cuarenta, Adorno y Horkheimer acuñaron el concepto de industria cultural a consecuencia de las implicaciones que los medios industriales y la tecnología provocaban, y por el temor a que los valores mercantiles suprimieran la autonomía estética, provocando la masiva mercantilización de la obra de arte².

Cuando Brian O'Doherty definió el *cubo blanco*, la arquitectura escenográfica minimalista del MoMA de Nueva York era ya considerada el prototipo espacial del templo del arte; en *Dentro del Cubo Blanco*³, el crítico analiza cómo la forma ideal del espacio neutro se vuelve inseparable de las obras de arte expuestas en su interior. El espacio expositivo se concibe como un contexto neutral, aislado de la vida social y de la política; excluyendo de la experiencia el tiempo histórico y el espacio, las obras alcanzan su aura de intemporalidad. O'Doherty concluye describiendo cómo la ideología del *cubo blanco* consume la obra, en la medida en que el marco reemplaza al contenido. En la posmodernidad, la tarea de reclasificar esta arquitectura que trasciende a la obra se convierte en una de las piedras angulares, como un nodo entre la modernidad y las prácticas contemporáneas, aunque continúe siendo un modelo predominante y prevalezca la ideología de los valores eternos y el fetichismo de la mercancía.

No obstante, la trayectoria que nos ha llevado a pensar en el museo no es tanto la marcada por lo que está contenido en él sino por lo que lo desborda. Lo que se derrama y se esparce. Lo que provoca que una vez sublimado su contenido, éste se reproduzca transformado en mercancía y puesto a circular de nuevo, en un medio tan fragmentado y abundante como homogeneizador. ¿Cómo recontextualizar el objeto artístico que el consumo saca del museo? Cuando nos cuestionamos los desajustes y las disgregaciones que trivializan la memoria contenida en los objetos, no pretendemos abogar por una visión tradicionalista de la cultura y del arte, sino

1. Michel Foucault, “Des espaces autres”, conferencia en el Cercle des études architecturales el 14 de marzo de 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984.

2. Anna María Guasch, “Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global” [en línea], *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Vol. 2, nº 2, diciembre de 2008, pp. 10-20. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021515002>> [consulta: 20.08.2015].

3. Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. CENDEAC, Murcia, 2011.

lo contrario. Este poderoso artefacto, contenedor y contingente, que interpela al mundo a partir de reunirlos en su interior, no es estable y, en consecuencia, la memoria y sus relatos no están cerrados. Más que como una caja estanca, preferimos concebirlo como una matrioska o una *caja china*; están pensadas para abrirse y mostrar su propia estructura, despliegan imágenes evocadoras y se superponen capas temporales en las que se proyecta el pasado, surgen correspondencias, o por decirlo en palabras de O'Doherty, “es lógico que el arte se quede enrollado en este proceso”⁴.

No olvidamos que *Mnemosyne* –la personificación de la memoria en la cultura griega– tiene una especial relación con *Museion*, la casa de sus hijas las Musas, inspiradoras de las ciencias y las humanidades; por eso, un historiador como Aby Warburg, preocupado por la mitología y la astrología, eligió como *leitmotiv* de su cartografía visual el denominador común *Atlas Mnemosyne*. Las imágenes, como figuras de la memoria, son desplegadas en el espacio, no solo para preservarlas del olvido –*amnesia*–, sino como *matriz* –dispositivo operador y productor de asociaciones y nuevos interrogantes para pensar la historia. Warburg ideó un atlas visual para sobrellevar el peso de la memoria, para observar contextos históricos e ideológicos distintos a través de la dialéctica de las imágenes, para llevar el mundo a cuestras y transformar la carga en saber⁵. De igual modo, las imágenes no permanecen estables en las salas del museo, son un repertorio no agotado, un telón de fondo donde reordenar las pervivencias con independencia del espacio y el tiempo. Cuando Didi-Huberman reordena su propio *Bilderatlas* –un mapa de imágenes compuesto por una cartografía de trabajos–, la puesta en escena actúa como un dispositivo para enmarcar el pensamiento, un mecanismo de legibilidad donde las supervivencias y los juegos de asociaciones toman parte, que aboga por reconocer la utilidad de problematizar la organización de la memoria, desordenando los límites de las categorías existentes. Encuentra, en la forma poética del atlas warburgiano, un género de saber por las imágenes a través de la tensión entre la imaginación y la razón y, en la mesa de trabajos y el montaje, un espacio operativo en el que trazar relaciones y afinidades.

¿No es acaso el museo un espacio operativo, un aparato político y un instrumento ideológico? Desde sus orígenes, fue un agente importante para mantener el *statu quo* de las monarquías europeas –como ejemplifica la historia del Museo del Prado–, o para afianzar las identidades locales al sentimiento eurocéntrico de las naciones –como es el caso de la génesis del MNAC. Sin embargo, la globalización desestabiliza esos ordenamientos reabsorbiendo los fragmentos en nuevos órdenes más amplios y descontextualizados. Es conocido que el primer museo⁶ fue fundado en Alejandría al inicio del siglo III a.C. por Ptolomeo I –hijo de un general de Alejandro Magno–, quien se proclamó faraón de Egipto. Los ptolomeos asumieron el engrandecimiento de Alejandría y el modo que Alejandro tenía de ver la cultura como un generador de prosperidad, atrayendo a filósofos, matemáticos, médicos, artistas y mercaderes. El *Museion* fue una institución formada por un grupo de sabios dedicados

4. *Ibíd.*, p. 19.

5. Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Museo Reina Sofía, Madrid, 2010, pp. 60-116.

6. Chantal Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 49.

al estudio de la astronomía y la geografía, consagrado a sus musas Urania y Cleo. Fue un epicentro de la vida política y social, con una función claramente científica, una labor instructiva, también propagandística –por ensalzar la cultura griega sobre la egipcia– y un papel político, ya que dotaba a los monarcas helenos de asesores para el buen gobierno. Alejandría fue centro cultural del mundo antiguo, instrumentalizando el enlace entre culturas –egipcia y romana–, generó un ambiente productivo que ha llegado a simbolizar un puente cultural y comercial histórico entre Oriente y Occidente. El modelo *Museion* contenía una gran biblioteca en su interior para atesorar todos los libros del mundo, muestra de la heterogeneidad que abarcaba ya en sus inicios la noción misma; no solo debía contener los objetos sino también sus significados universales: las musas debían poseer el saber absoluto para soplarlo al oído de los hombres, como los museos exhalan conocimientos engarzados.

Otro símil fue el mausoleo. Adorno los describió como “las tumbas de familia de las obras de arte”⁷, enfatizando el hecho de que la mortalidad *museal* era un efecto inevitable de que la institución quedara atrapada en las contradicciones de su propia cultura, según señalaba Crimp. Las asociaciones al culto, el homenaje o la devoción se acoplan con facilidad tanto a la misión del museo como a la relación simbólica que subyace en los objetos. Los mecanismos de idealización que aplicaba O’Doherty a esos lugares donde las cosas se conservan para la eternidad, provienen de los rituales religiosos, de los espacios ceremoniales que recreaban el cordón umbilical que unía el cielo con la tierra en los mitos universales. Las cámaras funerarias egipcias mostrarían gran correspondencia, los faraones eran conservados en las tumbas para asegurar su vida ulterior, rodeados de los objetos que podrían necesitar para la existencia eterna; al asegurar la perpetuidad en torno a su figura, se consolidaba el Estado y se ratificaba el poder que él representaba⁸. En las necrópolis, las pirámides se sellaban para evitar los robos de las lujosas galerías y los ajuares de faraones y nobles egipcios; ya entonces se ritualizaban los objetos en una especie de limbo inalterable en el que proyectar los valores sociales eternamente. Un hallazgo arqueológico sin precedentes en la historia de China –donde a diferencia de Occidente la escultura figurativa era prácticamente inexistente– es el monumental Mausoleo de Qin Shi Huang, Primer Emperador Qin (210-209 a.C.). Descubierto en 1974 cerca de Xi’an, en plena revolución maoísta, se convirtió en noticia de primer orden mundial. Un conjunto de ocho mil guerreros de terracota suplantaban al ejército para que el Emperador mantuviera las tropas bajo su mando, gobernando en el más allá. El túmulo con forma de pirámide albergaba un palacio subterráneo distribuido en diversas fosas que, según el historiador Sima Qian⁹, era de tal magnitud que el techo reproducía la cúpula celestial. En 1980 se descubrieron dos carros de bronce policromados, con incrustaciones de oro y plata, y hasta día de hoy, se continúan desenterrando nuevas estatuas y aportando detalles de este imperio de tierra que reproducía la hegemonía del emperador. Los soldados debían ser una copia de los reales, con las diferentes formaciones en posición de batalla

7. Douglas Crimp, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal, Madrid, 2005, p. 61.

8. Brian O’Doherty, op. cit., p. 14.

9. Verónica Walker Vadillo, “El monumental mausoleo de los guerreros de Xian” [en línea], *Historia National Geographic*, nº 106, 2010. <http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/historia/secciones/7638/monumental_mausoleo_los_guerreros_xian.html> [consulta: 22.08.2015].

junto a los caballos y los carros de combate. Para llevarlo a cabo, los artesanos practicaron la bien establecida producción en cadena y el trabajo modular; la cultura china gravita en torno a la estandarización y la articulación para combinar las formas, como la caligrafía o la arquitectura tradicional. Los Guerreros de Xi'an se moldeaban por partes y, una vez ensamblados, se cocían completos; las manos, brazos y cabezas se individualizaban, llegándose a identificar hasta ocho tipos básicos¹⁰.

El desplazamiento de los objetos religiosos al museo contribuye a la concepción del régimen laico burgués¹¹, en el que la trasposición de imágenes de santos u objetos ejercerá un gran poder ejemplarizante dentro del nuevo régimen cívico. A comienzos del siglo XIX, las imágenes de santos y mártires junto a reyes y artesanos en las salas del Museo del Prado debieron suponer, en palabras de Jesús Carrillo, un shock cultural. Funcionaron como instrumentos conducidos al desarrollo de los saberes culturales, para transformar la conducta social y hacer patente el poder y la soberanía; Foucault los define como aparatos gubernativos¹². La noción de público que debe ser educado en sus modos de actuar, dotándolo de docilidad, responsabilidad y respeto, se define en el museo moderno, interrelacionando gobernantes y gobernados en un mismo régimen de verdad. Bennet asume el término de *realidades transaccionales*, que *formatean* lo social posibilitando que las conductas puedan asociarse de maneras diversas, creando opinión y consenso, ya se trate de arte, patrimonio nacional, religión o prehistoria. Por otra parte, la instrucción y desarrollo museológico quedaría ligado indisociablemente a la evolución misma de la historia del arte como disciplina. Durante el desarrollo colonial, jugaron un importante papel en las formas de representación de realidades, entre colonizadores y poblaciones colonizadas, contribuyendo en las jerarquías que dominaron el desarrollo social y cultural sobre la base de la supremacía racial. En el ámbito de disciplinas relacionadas con la idea de progreso, como la historia natural o la geología, Bennet señala cómo las exposiciones actuaron como acumuladores evolutivos en la idea del pasado heredado. La identificación de la periodicidad se convirtió en un parámetro fundamental para delimitar y concebir los campos del saber; la definición de los clásicos, las vanguardias o la sucesión de estilos sostienen la narrativa estética. Por ese motivo, la concepción de la historia de Benjamin supondría una crítica radical a la ideología del progreso como norma, redefiniendo las relaciones entre el pasado y el presente, y posibilitando las narrativas alternativas al relato dominante.

Los inicios del siglo XX describen la conflictiva relación entre el arte moderno y el museo, que se venía fraguando desde el último cuarto del siglo XIX, como consecuencia de las rupturas que planeaban las nuevas investigaciones pictóricas durante las vanguardias históricas. Resumido a grandes rasgos, surge una tendencia crítica contra la actuación estetizadora de la institución y la pérdida de la función social de la obra artística, sumida en la ideología del capitalismo. Cabe destacar las experiencias de Duchamp, como la *Boîte-en-Valise* (1936-1941),

10. Dolors Folch, "Guerreros de Xian: La guardia del emperador" [en línea], *El País*, 29 de julio de 2012. <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/28/actualidad/1343491048_081487.html> [consulta: 22.08.2015].

11. Jesús Carrillo, "Los museos como laboratorios de gubernamentalidad", en VV.AA., *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. MACBA, Barcelona, 2010, p. 176.

12. Tony Bennet, "Museo", en VV.AA., *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, op. cit., pp. 180-184.

maletín contenedor de un museo portátil con reproducciones en miniatura de sus obras. La caja desplegable se convierte en portadora del discurso del propio museo, a la vez que una reflexión acerca de la institución y la transformación de la práctica artística en un objeto de culto estético¹³. A pesar de la búsqueda de alternativas desestabilizadoras planteadas por las vanguardias, su incorporación en el museo significaría la derrota de su potencial político contra la redefinición de la autonomía de la obra, descontextualizada e integrada en la linealidad de la historiografía artística tradicional. Los mecanismos museológicos y los sucesivos intentos por reducir sus contenidos a un sistema de “poner en orden las curiosidades”, encuentran un correlato en *El Museo Imaginario* (1947) de André Malraux. Su reflexión haya un principio homogeneizador absoluto mediante la realidad inherente a la fotografía. Cualquier obra susceptible de fotografiarse aseguraba su admisión en el macro-museo de Malraux¹⁴; para Douglas Crimp, el escritor crea una homogeneidad única y perfecta a través de la capacidad integradora de la reproducción; perdido su significado original y su función, las obras de arte hayan el mayor grado de significación en la noción de estilo. Contrariamente, constituye en sí mismo una paradoja, ya que al incorporar la fotografía como un objeto más, la heterogeneidad se restablece. La aguda reflexión que propone Malraux sobre el significado de la obra y la función del museo –que desliga del objeto el valor testimonial para reafirmar su razón de existir como obra de arte, por su valor estético–, coincide, según Crimp, con el engaño al que la historia del arte está profundamente unido: acumular la multiplicidad en una misma superficie para instaurar un orden, lo que se basa irremediabilmente en la pérdida.

El museo contemporáneo, redefinido como una de las tecnologías de la memoria y del relato colectivo, es un concepto clave que continúa siendo cuestionado e reinterpretado, tanto su matriz espacio-temporal como la fijación de jerarquías y su rol en la esfera pública. La eclosión museística de las últimas décadas del siglo XX se desarrolla a distintos ritmos en Europa y Norteamérica. Los años setenta marcarían un punto de inflexión y profundos replanteamientos, iniciados en la crisis del 68; el lema revolucionario *La Gioconda au métro* (La Gioconda al metro) sintetizaría la demanda de una sociedad cada vez más atenta al valor social de la cultura¹⁵. Otro intento para desbordar los discursos institucionales del arte, como el aura original de la obra y su cosificación como mercancía museística, es el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, de Marcel Broodthaers (1968). El museo ficticio, compuesto de cajas de embalaje de obras artísticas y de tarjetas postales de pinturas del siglo XIX con inscripciones, guardaba relación con la proposición discursiva de la reproducción mecánica del museo imaginario de Malraux y con la caja-maleta de Duchamp. Las postales y las cajas de transporte remiten también a la idea de desplazamiento,



Marcel Duchamp,
Boîte-en-Valise, 1936-1941



André Malraux, *El Museo Imaginario*, 1947

13. Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Fundamentos, Madrid, 2001, p. 115.

14. Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, en Douglas Crimp, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, op. cit., pp. 68-72.

15. Pablo Álvarez; Juan Rubén Benjumea, “Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural” [en línea], *Arte y políticas de la identidad*, Vol. 5, diciembre de 2011, pp. 27-42. <<http://revistas.um.es/api/article/view/146201>> [consulta: 24.08.2015].

enfaticando el papel social del artista y el destino comercial de la obra. La concepción de la obra de arte como un bien museizado para el deleite erudito y como objeto de consumo para una sociedad dominada por los *mass media*, determinarían en las décadas siguientes la noción de templos del espectáculo o *supermercados de la cultura*.

A finales de los años setenta, la solemnidad del museo como palacio o templo se desplaza al auge de arquitecturas espectaculares, que buscaban superar las clásicas instituciones burguesas centradas en las colecciones hacia una lógica más corporativa y un público más heterogéneo. Las nuevas instituciones que proliferan en las siguientes décadas, se dirigen cada vez más a la industria del turismo y a la revitalización de las ciudades, en una apuesta por democratizar la cultura dirigida a la captación de públicos; en el territorio de la globalización, el entretenimiento y el espectáculo son nociones centrales de una concepción cada vez más lúdica y enfocada al consumo. A los ciclos de crecimiento e interdependencia que acompañan a los procesos de globalización, se suman los focos de atracción para el desarrollo económico asociado al turismo y a ciudades cada vez más cosmopolitas, que plantea un afán expansionista de las grandes instituciones. El Guggenheim de Bilbao, como modelo de museo-franquicia, sería un ejemplo representativo de lo que ha llegado a calificarse de *macdonalización* del arte en versión museística¹⁶. La noción de museo globalizado surge paralelamente a los grandes procesos económicos de las últimas décadas, marcadas por la transnacionalización, la gentrificación, la expansión del consumo cultural y las estrategias de revitalización económica; resultaría complejo esquematizar estos factores que aúnan economía, cultura, ocio y turismo. Podría sintetizarse en la idea de espectacularidad, una competición que conecta a las grandes ciudades rivalizándose la promoción cultural como recurso de poder económico, donde la atracción y la imagen son un valioso capital. Debord presagiaba que, bajo el germen de la sociedad del espectáculo, la “colección de recuerdos” convertida en arte mundial se relativizaba en un desorden global¹⁷. La evolución y derivaciones de la espectacularización de lo social, han mediatizado la experiencia bajo la máxima de “el mayor espectáculo del mundo”. Si lo pensamos en términos de masificación e internacionalización cultural, los museos globales se integrarían en los circuitos del *mainstream*. En algunos casos, la amenazante homogeneización de sus contenidos encuentra un modo de superar el conflicto reemplazando la idea de colección particular por la dinámica de las exposiciones temporales, en sintonía con las experiencias ya exploradas por los centros de arte. Esta mecánica describe un desplazamiento del objeto al sujeto activo, del templo del patrimonio al espacio generador de experiencias.

Parece una ironía que las musas asediadas por las masas deban lanzarse a apostar el todo por el todo, proponiendo una experiencia autoreferencial vacía, mientras los museos tradicionales quedan delegados al letargo. En el marco de un curso celebrado en el Guggenheim de Bilbao (2001), Umberto Eco proponía un museo semiótico para el tercer milenio, ironizado en un espacio que acogiera una única obra de arte¹⁸. El resto de las salas explicarían todo lo relacionado con ésta, aprovechando

16. Ascensión Hernández Martínez, “Museos para no dormir: la posmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural”, en Jesús Pedro Lorente (dir.); David Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 138.

17. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2007, p. 157.

18. Txema G. Crespo, “Umberto Eco dice en el Guggenheim que «el museo del tercer milenio debería atender una sola obra de arte»” [en línea], *El País*, 26 de junio de 2001. <http://elpais.com/diario/2001/06/26/paivasco/993584399_850215.html> [consulta: 25.08.2015].

el avance de las tecnologías; habrían copias fidedignas para asegurar la contemplación y disfrute del público sin aglomeraciones, tras pagar un tributo de “fetichismo” ante el original. Su museo-facsímil prescindiría de envoltorio y sería itinerante, adaptable a la estructura del cubo blanco universal. La alternativa de Eco sugiere otro antídoto a los modelos espectaculares y al turismo masivo, hechizado por ver obras icónicas originales; facilitaría a la Mona Lisa superar la era del *selfie*¹⁹ y el Louvre, el museo más visitado del mundo, no se vería obligado a restringir su público²⁰ por la visita de Beyoncé y su familia. Recuperando la idea de reproducción y de espacio sin paredes que Malraux utiliza, podemos enlazarla con el desmantelamiento del museo para las *multitudes sedientas*²¹, en el sentido acumulativo de los grandes museos al que Danto hace referencia al reflexionar sobre su función. Sin embargo, Danto no cuestiona tanto el valor de la materialidad, sino su labor como contenedor y hacedor de experiencias; el linde del museo estaría situado en la contingencia de la experiencia, que puede hallarse tanto en el interior como en el exterior. Así, antes que deshabilitarlo, Danto abre las puertas, argumentando que el arte cambió las convenciones del museo.

Una retrospectiva de Jeff Koons inició su itinerario en el Whitney Museum y pasó por el Pompidou antes de llegar al Guggenheim de Bilbao²² en junio de 2015. Koons, el artista vivo más cotizado, manifiesta ante los medios que el mercado del arte le resulta “algo abstracto” de lo que intenta alejarse. El discurso provocativo y la exaltación kitsch de Koons encuentran su mejor vehículo en la publicidad, los *mass media*, la espectacularidad y la mercadotecnia: la firma H&M sacó a la venta la edición limitada de un bolso con el *Ballon Dog*²³ y Alibaba vende versiones de la escultura fabricadas en China, en diversos colores y tamaños. El *souvenir* artístico no es nada nuevo, aunque en algunas tiendas de museos, las camisetas y tazas han dado paso a mercancías para poder decorar la casa: la conversión del arte en objeto kitsch es el *modus operandi* capitalista de socializar la cultura. En todo caso, esta lógica es reversible: los grandes almacenes y los centros comerciales con “estilo” se parecen cada vez más a un museo en el que el *flâneur* se detiene ante un escaparate o una tienda.

La cultura se ha integrado al aparato productivo en la era global; el término “recurso de la cultura”, como una trasposición de la noción de recurso natural en la época del capitalismo fordista, ahonda en el contexto actual como un sustrato moldeable, materializado en la amplia tendencia de las industrias culturales²⁴. Las llamadas *fábricas de la cultura*, han venido a producir un giro en el discurso oficial sobre lo social y el papel de las instituciones artísticas. Desde una posición crítica, Jesús Carrillo viene a señalar la necesidad de diferenciar la noción ilustrada de la cultura de su asimilación mercantil neoliberal. Estos modelos promocionan un amplio repertorio de prácticas creativas que reúnen desde mistificaciones de lo artístico a disciplinas tradicionalmente industriales bajo el nexo común de la creación cultural y la producción; la relación multidisciplinar entre las nuevas tecnologías, la innovación y lo visual son sus pilares centrales. Vienen a promover una alternativa a

19. Guillermo Altares, “Los museos en la era del «selfie»” [en línea], *El País*, Cultura, 5 de septiembre de 2014. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/05/actualidad/1412517551_429563.html> [consulta: 25.08.2015].

20. LOC, “El Louvre justifica la visita privada de Beyoncé por «razones de seguridad»” [en línea], *El Mundo*, 14 de septiembre de 2014. <<http://www.elmundo.es/loc/2014/10/14/543d3f0e268e3ee13e8b45a1.html>> [consulta: 25.08.2015].

21. Arthur C. Danto, “Los museos y las multitudes sedientas”, en Arthur C. Danto, *Después del Fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, 2005, pp. 201-216.

22. Jorge Morla, “El circo de Jeff Koons llega a Bilbao” [en línea], *El País*, Cultura, 08 de junio de 2015. <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/08/actualidad/1433770807_633937.html> [consulta: 26.08.2015].

23. Kosme de Barañano, “Jeff Koons, omnipresente” [en línea], *El Mundo*, Cultura, 19 de agosto de 2014. <<http://www.elmundo.es/cultura/2014/08/19/53f22e27ca474176208b4578.html>> [consulta: 26.08.2015].

24. Jesús Carrillo, “Hacia una redefinición de la institución cultural y artística en España”, en Juan Antonio Ramírez (ed.), *El sistema del arte en España*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2010, p. 283.

los aspectos más perniciosos de la acumulación y la especulación aflorados por los debates de la crisis económica. Sin embargo, están por resolver las contradicciones entre la generación de riqueza y la autonomía y legitimidad de la institución cultural con su cometido social: la paradoja consustancial de la sostenibilidad de la cultura. La tarea de preservar sedimentos es relevada por la de construir escenas para que circulen artefactos artísticos, buscar modos de crear ágoras o ver, descargar y reproducir.

LA REVERSIBILIDAD DE LA COPIA AL ENTRAR Y SALIR DEL MUSEO

El conjunto de objetos que despliega el museo, se mantiene unido por una ficción que los constituye como un universo representacional coherente. Se trata de una ficción que da sentido a los fragmentos de ese hipotético universo y que surge por la creencia de que tal ordenación produce una comprensión del mundo. Si desaparece la ficción, no quedan más que fragmentos sin sentido ni valor. Con esta cita, Crimp²⁵ describe cómo actúan los mecanismos museológicos para organizar la heterogeneidad de los objetos, señalando de qué forma el contexto transforma la capacidad de ser leídos como signos. El ámbito expositivo proyecta sobre las obras sus mecanismos de coherencia, integrando sus lógicas en las relaciones de valor y poder; de este modo, el ejercicio de nombrar, clasificar y distinguir cosas o procesos como artísticos, da lugar a los conflictos culturales que se movilizan alrededor del capital cultural. En este sentido, el museo es un territorio de negociación, un régimen discursivo. Las “ficciones” artísticas que reinventan, transcriben o desplazan el museo, ponen en duda o subvierten las formas de consumir sus representaciones. Producen maneras de representar lo cotidiano, dan origen a procesos de exclusión e inclusión y desvelan desacuerdos y resignificaciones en los objetos, sus usos y su valor.

Durante las últimas décadas, las intervenciones y desplazamientos artísticos en torno a todo tipo de museos, establecen una genealogía que sondea sus relaciones de poder, ideologías y estructuras disciplinarias. Tomando este filtro como marco, nos fijamos en dos proyectos relacionados o enlazados a la idea de la reproductibilidad. La investigación *Fabiola* de Francis Alÿs y *Sunflowers Seeds* de Ai Weiwei, establecen un marco dialógico en torno a la multiplicación del objeto, en particular mediante la reproducción hecha a mano, la autoría y la singularidad. Dos casos en los que la creación del proyecto implica la copia, la compra, la mano de obra, el objeto prefabricado, la autoría, la multiplicidad y la colectividad. El espacio del museo y la exposición evidencian la reversibilidad de las connotaciones y valores materiales y simbólicos que se desplazan entre los objetos y sus autores.

25. Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, op. cit., p. 67.

La afirmación provocadora de Duchamp –que pronto cumplirá un siglo– fijó un punto de partida al proyectar la artísticidad museal sobre los objetos producidos masivamente. Los ready-mades representaron una clara demostración de cómo los significados de los objetos de arte están incorporados en las relaciones sociales y no en los objetos en sí mismos. Seleccionó estratégicamente elementos banales producidos en serie, que resultaron ser extremadamente maleables para el re-posicionamiento y la reactivación conceptual. Elegidos sobre la base de la “indiferencia visual”²⁶ y la “carencia total de buen o mal gusto”, según Cabanne eran fácilmente desplazados de la intención del autor para provocar la interpretación, creando un nuevo significado para estos objetos, colocados simplemente bajo un nuevo título y punto de vista. Al ubicarlos en la exposición, su carga hermenéutica pone de manifiesto el complejo sistema, el contexto social y la gestión de la presentación que otorga sentido a los objetos de arte. Otro referente que explora las condiciones contextuales en varios niveles es el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers, donde se manifiestan las connotaciones históricas del coleccionismo y la exposición. Partió de la conexión entre el arte y la mercancía coleccionable para formar su museo, convirtiéndose en falso coleccionista y creando una ficción museográfica. Su vasta colección de objetos, reproducciones y contenedores de obras de arte, estaba unificada por el único motivo de las águilas; el uso de los protocolos del museo –clasificación y etiquetado de sus objetos– investían autoridad a un cacofónico conjunto. En ambos casos –Duchamp y Broodthaers– se enfatiza la separación entre el lugar de producción del objeto artístico y su espacio de recepción. Cuando el museo de Broodthaers se mostró en la Feria de Arte de Colonia (1971), la *Sección Financiera del Departamento de las Águilas del Museo de Arte Moderno* anunció la venta del museo. No encontró comprador, pero propuso la edición limitada de un lingote de oro de 1 kg de peso, cuyo precio sería el doble del valor de cotización del oro. Una mitad se correspondía al importe del oro y la otra, al valor del oro convertido en arte, desvelando la concepción idealista del arte como un sistema intrínseco que produce paulatinamente la sobrevaloración económica, que convierte al arte en mercancía.

FABIOLA, UNA COLECCIÓN DE FRANCIS ALÿS

A mediados de la década de 1990, Alÿs decidió iniciar una colección de arte, pero sus recursos eran limitados. Su fascinación por las formas de producción artesanal, sumado al interés por la función del mercado del arte, le condujeron a ir en busca de réplicas de obras maestras pintadas a mano, que esperaba encontrar en los mercados de pulgas y los bazares de antigüedades que frecuentaba. Sin embargo, descubrió que en lugar de copias de la *Madonna Sixtina* de Raphael, la *Última Cena* de Leonardo o el *Angelus* de Millet, se encontró con las imágenes de una joven santa llamada Fabiola. Sus primeras adquisiciones fueron por casualidad, en Ciudad



Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968

26. Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972, p. 41.

de México y en viajes a Maastricht; más tarde, colegas y conocidos complementaron sus hallazgos. La misión inicial, fruto de la casualidad, evolucionó de manera imprevista, alcanzando el volumen de una colección significativa: una composición abierta, sin cierre previsible.

Francis Alÿs concibió su proyecto *Fabiola*²⁷ como una colección de obras sobre un mismo tema. El germen se halla en la pintura *Fabiola con velo rojo* (1885) del pintor francés Jean-Jacques Henner, desaparecida a inicios del siglo XX; un retrato idealizado basado en la hagiografía²⁸ de esta santa cristiana escrita por el cardenal británico Nicholas Wiseman y traducida a diez idiomas, que dio lugar a un fenómeno de culto: una “fabiolamanía” devocional que se popularizó dando lugar a todo tipo de imitaciones, a la vez que establecía su “imagen patrón”. El prototipo deriva del retrato canónico de Henner: una mujer joven de perfil, mirando a la izquierda, cubierta con un velo carmesí. Dado que el original se perdió, las obras derivan de alguna reproducción, una ilustración de una revista, una tarjeta postal o un grabado²⁹. Fabiola era una rica mujer patricia que vivió en la Roma del siglo IV, con una existencia marcada por la desdicha, el arrepentimiento y la conversión. Abandonó a un marido abusador y se volvió a casar, contradiciendo las leyes de la Iglesia, pero enviudó. Tras la muerte de su segundo marido y bajo la influencia de San Jerónimo, dejó todos los placeres terrenales y dedicó el resto de su vida a la práctica del ascetismo cristiano y el trabajo de caridad; entre sus obras consta la construcción de un hospital para enfermos y peregrinos a Roma. Aunque fue canonizada en el año 547, el culto no comenzó hasta la década de 1850, cuando su biografía fue publicada al estilo de una novela histórica romántica; el escrito del cardenal Wiseman, *Fabiola, o la iglesia de las catacumbas*, se convirtió en un *best seller*, eclipsó al personaje e hizo afluir la veneración a la protectora de las mujeres maltratadas y patrona de las enfermeras. El relato la rescató del anonimato y Henner le dio la imagen que hizo posible la devoción. A pesar de que el retrato de Henner no se consideró una obra maestra, su exhibición en el Salón de París de 1885 lo popularizó en toda Europa a través de diversas prácticas de reproducción. En 1913, François Castre describía *Fabiola* como “ese perfil virgen excelente (...) que el arte del grabador ha extendido por todo el mundo en forma de millones de reimpresiones, hasta que su fama es universal.”³⁰ Las 360 reproducciones artesanales basadas en Santa Fabiola que componen la colección de Alÿs confirman esa universalidad; todas ellas dedicadas a su iconografía, realizadas en los más diversos formatos y técnicas por diversidad de autores –aficionados y devotos–, fueron encontradas en variedad de mercadillos y anticuarios de todo el mundo. El proyecto se construye sobre el poder de un icono, la validez creativa de las obras anónimas y el coleccionismo, inherente a buena parte del trabajo de Francis Alÿs.

Las imágenes reunidas en esta colección coexisten bajo el requisito de estar hechas a mano, disipando la homogeneidad repetitiva en favor de una enorme gama: cada Fabiola es original. El espectro de medios incluye pintura al óleo, gouache, bordado, esmalte, yeso y cerámica –entre otros–, expresando la maestría de sus

27. Francis Alÿs; Lynne Cooke (comisaria), *Fabiola* [exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Dia Art Foundation, Burgos, Abadía de Santo Domingo de Silos, 28 de octubre de 2009 - 21 de febrero de 2010.

28. Historia de la vida de los santos, que en la tradición cristiana dio lugar a géneros literarios como los apócrifos, los mártires, las pasiones, las leyendas y el legendario, que animaban a los cristianos a dar su vida para testimoniar su religión.

29. Lynne Cooke, “Francis Alÿs: Instigator/Investigator”, en David Morgan; Susan Laningham; Stephen Bann; et al., *Francis Alÿs. Fabiola: an investigation*. Dia Art Foundation, New York, 2008, p. 59. La autora sugiere que las variaciones de tamaños, detalles o color se deberían a que son reproducidas de imágenes de segunda generación o copias de otros artistas.

30. Hilde Van Gelder, “Francis Alÿs: Fabiola” [en línea], *Le magazine*, Blog invité: Hilde Van Gelder, Jeu de Paume, 25 de octubre de 2011. <<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/hildevangelder/2011/10/25/francis-aly-fabiola>> [consulta: 30.08.2015].

autores, aunque no sean artistas profesionales sino aficionados. La colección se extiende a Europa y América Latina, su popularidad necesitó de imágenes baratas que dieron cabida a versiones de profesionales y aficionados. Si bien las obras son copias posteriores a la original, es poco probable que se realizaran por los habituales motivos pedagógicos. La homogeneidad responde al sujeto representado, y el carácter del conjunto se basa no únicamente en lo manual, sino en su sentido funcional, más que estético. Además, el uso de medios no convencionales desdibuja las distinciones canónicas entre artefactos artesanales y objetos de las bellas artes.

La colección ha sido expuesta en lugares marcados por la historia y dedicados al arte antiguo e histórico, ha recorrido la Hispanic Society of America de Nueva York (2007-2008), el LAMCA de Los Angeles (2008-2009), la Galería Nacional de Retratos de Londres (2009), el Monasterio de Santo Domingo de Silos de Burgos (2009-2010), la Haus Zum Kirschgarten de Basilea (2011) y el Museo de Arte Italiano de Lima (2011-2012). En todos los casos, Alÿs reforzó la idea de los salones académicos del siglo XIX, colgando las obras estrechamente alineadas y colocando los objetos en vitrinas de época. La formalidad apelaba al ideario museístico, a la iconografía, la función, la autoría y la singularidad; sin embargo, la condición degradada de muchos de estos artefactos sugería otras orientaciones. Lynne Cooke, comisaria de la muestra, sugiere que aunque algunas obras simulan una pátina venerable –ocasionalmente envejecidas con artificialidad–, en proximidad revelan su condición reciente. Despojadas de los marcos originales, se aprecian algunas dañadas por accidentes de la historia, pero ninguna ha sido restaurada, como habitualmente se haría con obras de gran valor: su humildad es evidente. Las Fabiolas de Alÿs ubicadas en el LAMCA desvelan su escaso *pedigree* en comparación con las obras de las salas adyacentes, a la vez que adquieren una nueva identidad. Al elegir contextos históricos, para situar las reproducciones en el circuito del original –ahora perdido–, el artista genera una confrontación entre dos economías diferentes: la artesanal y la artística, cuya yuxtaposición es usada por Alÿs para reflexionar sobre los mecanismos que definen el significado de la imagen.

Con la copia como precepto fundacional, la colección de Alÿs privilegia la réplica sobre el original, el anónimo sobre el famoso, el artesano o aficionado sobre el profesional y lo humilde o kitsch sobre lopreciado. La admiración por las artesanías está presente en su producción, siempre le ha interesado el intercambio y la colaboración con oficios diversos. Del mismo modo, la reorientación de la colección como investigación, encaja con su voluntad de permitir que la lógica interna del proyecto se desplace en direcciones totalmente imprevistas al comienzo. Restar importancia a la firma en favor de un discurso común o colectivo, también está en consonancia con muchos de sus trabajos, en los que algo poético puede convertirse en político y viceversa. *Fabiola* de Alÿs desplaza los objetos de la esfera íntima a la exposición de la colección, los aparta de su contexto original, del



Francis Alÿs, *Fabiola*, 2009



Autor desconocido, *Fabiola*.
Colección de Francis Alÿs

que surge un circuito secundario de arte amateur donde la *Fabiola* de Henner replicada revela un fenómeno cultural, geográficamente disperso y originado en múltiples formas, en un periodo de cien años. Evitando las connotaciones del cubo blanco, Alÿs trata de “historizar” su colección, provocando una maniobra interpretativa, diseñada para centrar la atención de nuevo sobre la imagen de Fabiola; es decir, el prototipo escurridizo que de algún modo está siempre presente en las innumerables aproximaciones. Alÿs se ha preguntado a lo largo de los años el por qué de su resistencia a la reproducción mecánica, o a la digital. ¿Es el ritual, el acto de pintar, un requisito que confiere a la imagen su aura? ¿Qué es lo que hace que se convierta en un icono, una obsesión, o un objeto más allá de cualquier consideración del gusto? Los fragmentos de una práctica cultural consistente pero no obstante amenazada, los mercados de pulgas, ejemplifica la resistencia a un mundo tecnológico que cambia rápidamente, como una práctica resiliente, un rastro de melancolía que impregna de impresiones iniciales a muchos de los espectadores de maravillas.

En la economía de lo artesanal, tanto su elaboración como las relaciones sociales y simbólicas determinan su valor y connotaciones. No obstante, el significado de la imagen no es fijo, sino que depende del contexto en el que se sitúa. Por contraste, la imagen incrustada en un contexto institucional que legitima su valor y singularidad prevalece, mientras que lo artesanal se transforma, desvelando la movilidad de la imagen. Sin marcos ni datos identificativos, las Fabiolas aparecen como contra-imágenes de la obra histórica, presentes en distintos lugares, honrando el anonimato y la pluralidad y contradiciendo los criterios de la modernidad; sin embargo, la fidelidad a la pintura de Henner también refuerza el valor de “original”. No solo destaca la distancia entre los dos circuitos sino su interacción, donde las pequeñas diferencias, las ondulaciones, encuentran en *Fabiola* su punto de contacto. La colección es un micro-contexto donde el objeto es un fragmento de una entidad mayor. Cada reproducción parece ajustarse a la dialéctica del trabajo artístico, la singularidad; no obstante, dentro de la colección, la lógica del circuito artesanal prevalece: el rastreo personal del artista y su encuentro fortuito en un mercado de pulgas. Alÿs afirma que el destino ideal de *Fabiola* no está en la institución ni en el legado de un coleccionista, sino en el itinerario que le da continuidad; funciona reinventándose a sí misma, a través de un diálogo continuo con nuevos contextos y públicos ³¹.

La producción de Francis Alÿs resalta las formas en que los sistemas culturales organizan las vidas humanas en lo social y político, pero también en lo religioso y las creencias, cuyas implicaciones en el proyecto *Fabiola* son mencionadas por Jonathan A. Anderson, quien interpreta las resonancias que la reproducción implica como medio de retransmisión cultural. La condición de inmigrante extranjero –de origen belga, establecido en Ciudad de México– produce lo que Alÿs define como una “disyuntiva permanente” en su experiencia intercultural, intensificando su sensibilidad a lo extraño o poco habitual. Su trabajo produce un rumor, una reverberación

31. *Ibíd.*

en el tejido social y el imaginario simbólico. La tradición religiosa supone una comprensión de la cultura que ambas sociedades –belga y mexicana– comparten históricamente, un profundo catolicismo al que hace referencia en sus obras, sumiendo en una ironía poética la interpretación: *Cuando la fe mueve montañas* (2002), *La Procesión Moderna* (2002), *El Profeta y la mosca* (2003) y numerosas pinturas son ejemplos de ello. Las Fabiolas evitan la “mismicidad” mecánica, la modelo no está presente sino es en la nube de testigos que nos remiten al personaje a través de sus iteraciones. Probablemente su condición de santa sea la razón principal del objeto artístico y su acumulación revela su naturaleza como artefacto cultural. Alÿs las “enmarca” como objetos históricos, conectándolos –en el contexto de la exposición– al linaje de la pintura a partir del siglo XIX; la historización viene a primer término, aunque en sus alteraciones, accidentes o envejecimiento, desvelan sus motivaciones y funciones devocionales o representacionales.

Fabiola, señala Martha Buskirk, puede en algún sentido “cerrar el círculo” duchampiano, dilatando el despliegue del ready-made a los objetos artesanales, que mantienen en primer plano la relación con quienes los hicieron y conciben la repetición visual potencialmente, ampliando la reproductibilidad de la imagen en lugar de disminuirla³². Del igual modo que los ready-mades, las Fabiolas han sido fabricadas por otros y reposicionadas en el contexto de la exposición, replanteando su significado y función. Sin embargo, Alÿs propone algo diferente: incluso en el contexto del museo, parece amplificar las voces y preocupaciones de sus autores. Frente a la indiferencia visual de Duchamp, Alÿs elige objetos inevitablemente cargados de afectos, devoción y consecuencias, visiblemente condicionados por el impulso de rehacer a mano la pintura de Henner. Lo que entra en juego no es únicamente el dispositivo museístico o el beneficio en el re-encuadre de significados, sino también los procesos culturales y la transmisión de una imagen en particular, de modo que no puede ser re-contextualizada sin vulnerar las identidades de quienes las originaron. Hay una ventaja política en todo esto: los ready-mades de Alÿs hechos a mano dejan espacio a las voces de los demás. En la idea de la estética relacional, Rancière afirma que “el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común”³³; *Fabiola* es en este sentido una acción política que otorga voz y visibilidad las personas que comparten esta imagen en particular. Como argumenta Lynne Cooke, *Fabiola* revela “una economía alternativa” diferente para quienes experimentan una apreciación estética, devocional o popular.

Buskirk, en el contexto de una cultura visual contemporánea, resalta como una cuestión central el sentido de la repetición visual que constituye este trabajo, estructurado sobre la producción y distribución masiva de iconos. ¿Qué significa esta inmensa repetición de un modelo? Los cientos de Fabiolas copiadas manualmente a partir de un original existente, encuentran asociaciones con la idea de reproductibilidad de la imagen mecánica, profundamente influenciada por Benjamin, y de la extinción del “aura”; replicadas masivamente para ser reutilizadas de modo ilimitado

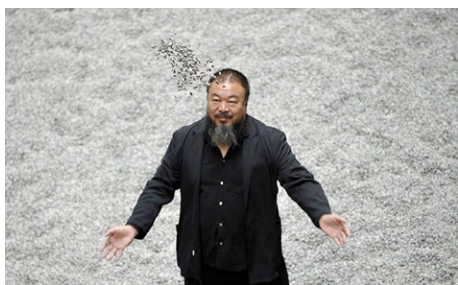
32. Martha Buskirk, “Consumption as production”, en David Morgan; Susan Laningham; Stephen Bann; et al., *Francis Alÿs. Fabiola: an investigation*, op. cit., p. 43.

33. Jaques Rancière, *Sobre políticas estéticas*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 17.

y en contextos dispares o incongruentes, suponen un compromiso con la “existencia única”. Dos impulsos conducen esta actividad: adueñarse de los objetos y la pasión por superar la singularidad asimilando la reproducción; el impulso hacia la copia, el facsímil o la reproducción es cada día más fuerte.

A pesar de ser “copias”, son al mismo tiempo “construcciones”, interpretaciones y deseos de sus autores para rehacer una imagen, y en este sentido, re-articulaciones que se experimentan en su conjunto. Como objeto de culto, está basado en el coro y la dinámica de la repetición, que reinterpreta el contenido de un texto sin distanciarse del original. Lo que para algunos puede resultar de baja calidad o anacrónico, para otros es simbólico; el efecto de la repetición es un “engrosamiento” de capas de significado reunidas alrededor de esta imagen. La colección plantea un escrutinio etnográfico entorno a esta santa y a los procesos de transmisión cultural. En esta línea, David Morgan sugiere que *Fabiola* es un sujeto histórico del que debemos considerar la “diferencia”³⁴ individual en las innumerables repeticiones y adaptaciones. Como cuerpo colectivo o colección, demuestran la capacidad de revelar la fuente a la que se refieren: la cara del original surge con una claridad inesperada, aunque imperfecta; muestran su eventualidad y su individualidad circunstancial.

SUNFLOWERS SEEDS, 150 TONELADAS SEMINALES DE AI WEIWEI



Ai Weiwei en su instalación *Sunflowers Seeds*

Disidente, activista y mediático, Ai Weiwei fue uno de los fundadores del grupo *Las Estrellas*, que como otros colectivos alternativos al arte oficial surgidos en China a finales de los setenta, experimentaron con los lenguajes vanguardistas, como el *body art*, la performance o las publicaciones, cuestionando los símbolos políticos y las estrategias de manipulación empleadas durante la Revolución Cultural y analizando las consecuencias de la rápida transformación económica, social y urbanística que se inició en

1978. Desde sus inicios, planteaban la dimensión ética y política de la producción artística, subrayando el compromiso social del artista. Esta responsabilidad de denuncia de las condiciones sociales, la censura y la manipulación oficial de la historia, le incita en el año 2008 a promover una investigación con ayuda ciudadana para recordar a los niños fallecidos y silenciados en el terremoto en Sichuan. Otro rasgo del trabajo de Ai Weiwei es plantear el arte como un medio de interacción, que encuentra en internet y las redes sociales un vehículo inmediato.

En una de sus acciones más simbólicas, decidió reventar una antigüedad contra el suelo, *Arrojando una urna de la dinastía Han*, en un gesto iconoclasta que el artista explica como una manera de desembarazarse del lastre identitario del pasado. Ironizando sobre la tradición convertida en atractivo turístico después de ser destruida durante décadas, estampa la marca Coca-Cola en vasijas milenarias (1995), confrontando el pasado con la globalización actual³⁵. Si pensamos en objetos tradicionales, la porcelana es un sinónimo de China: históricamente, una de

34. David Morgan, “Finding Fabiola”, en David Morgan; Susan Laningham; Stephen Bann; et al., *Francis Alijs. Fabiola: an investigation*, op. cit., p. 15.

35. Laia Manonelles, “El arte de acción en China: la producción artística como compromiso”, *Inter Asia Papers*, nº 9, 2009, pp. 1-39.

las exportaciones más apreciadas, reflejo del trabajo artesanal de innumerables generaciones de manos adiestradas.

Apuntando cuestiones sobre la autenticidad, el poder y la autoridad cultural, Ai Weiwei emplea dos estrategias en su trabajo conceptual: multiplicación y reproducción. En 2010, su intervención a gran escala *Sunflowers Seeds*, cubrió la planta de la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres con una gruesa capa compuesta por 100 millones de semillas de girasol en porcelana, hechas a mano y pintadas en Jingdezhen –antiguos hornos imperiales y actualmente capital productora de porcelana y cerámica china–; 1600 artesanos locales, mayormente mujeres, trabajaron en el proyecto durante dos años y medio³⁶. La pieza, tan simple como monumental y poética, habla no solo del tiempo y del trabajo; la inmensidad de semillas alude al poder de la colectividad frente a la individualidad, una metáfora de la sociedad china. A pesar de su peso, en torno a 150 toneladas, el volumen total de este objeto múltiple crea una sensación de fragilidad y delicadeza, a la vez que una atmósfera de inmensidad dramática. La singularidad de las semillas diminutas, que pese a su cuantía abrumadora rehúyen la reproducción mecánica, remiten al individuo y la multitud, a la colosal demografía y a un símbolo de humildad: un fruto seco común en las calles, producto cotidiano de uno de los principales productores mundiales. Es además un símbolo de los años de la Revolución Cultural, cuando el líder Mao Zedong era representado en los carteles como el sol rodeado de girasoles, simbolizando a la población.

Al inaugurarse la instalación que cubría la sala, los visitantes interactuaron rápidamente con la pieza, rodeando la playa de semillas, sentándose o haciendo pilas con ellas y utilizando las manos como palas. Al cabo de dos días, *Sunflower Seeds* fue acordonada, preservando un pasillo y relegando la proximidad de contemplación a la orilla de la pieza. Se temió que el polvo de la cerámica, creado por la fricción de los pasos de la gente frotando la porcelana sin esmaltar, fuera un riesgo para la salud. Un inconveniente tan fastidioso como inquietante; ninguna cuestión fue planteada sobre el riesgo en la salubridad de los trabajadores durante el proceso de producción. Ai ha testimoniado que las trabajadoras de Jingdezhen estaban asalariadas, el proyecto de las pepitas de girasol les proveyó de recursos e ingresos, sin interferir en el uso de las técnicas y medios tradicionales, un trabajo milenario que se practica sin medidas de protección, manifiestamente sucio y sacrificado. Mientras el concepto y el diseño son de Ai Weiwei, la semillas son producto de la labor de desconocidas orfebres artesanas de Jingdezhen; estuvieron fabricadas a mano y presentadas como si fueran una producción industrial. De la minúscula pipa a la escala total de la instalación, la pieza traduce el *boom* de la población china y la emergencia productiva de una sociedad progresivamente industrial y urbana, segunda potencia económica por el potencial de su mano de obra: una metáfora del fenómeno “Hand Made in China” y la geo-política del intercambio cultural y económico actual. La abrumadora multiplicación del elemento en *Sunflower Seeds*,



Ai Weiwei, *Sunflowers Seeds*, 2010

36. Karen Tam, “Dolce & Banana, A Shanzhai Creator’s Manual: production and consumption of fake in contemporary Chinese art practices”, en Alison Hulme (ed.), *The Changing Landscape of China’s Consumerism*. Chandos Publishing, 2014, pp. 98-103.

provee un buen ejemplo de cómo, en la producción de un proyecto artístico, los participantes contratados para su elaboración se rigen por dos modelos. Karen Tam señala estas categorías a partir de la descripción de Zheng Bo; el primer tipo lo define como *gongren*, trabajadores que funcionan como mano de obra, y el segundo es *gongmin*, ciudadanos implicados como participantes. Los integrantes asalariados que producen el objeto para la instalación de Ai, se definen en el primer modelo; desde su posición no tienen acceso a la esfera del significado, donde se genera el sentido del trabajo hacia el discurso público. Sin embargo, la cuantía y fuerza de sus manos está manifiestamente presente en el primer plano conceptual del proyecto; el contenido narrativo crea un poderoso comentario sobre la condición humana en la sociedad de masas: cada individuo es una pieza de un conjunto, insignificante y sin poder si no actúa reunido.



Detalle de *Sunflowers Seeds*

Al poco de inaugurarse la exposición, una semilla –presuntamente hurtada de *Sunflowers Seeds*– fue vendida en eBay por 28 £ y le prosiguieron otras tantas ofertadas por internet. Concluida la exposición de la Tate Modern, en febrero de 2011, se subastaron 100 kilos de las semillas de Ai Weiwei en Sotheby's Londres por 599.384 \$. En Mayo de 2012, una tonelada de las semillas alcanzó la descabellada cifra de 782.000 \$ en Sotheby's New York. Enlazando el mercado del arte y sus paradojas respecto al valor de los objetos, Karen Tam relata un episodio en la Hayward Gallery. En una mesa de debate titulada *Shanzhai: Originals and Fakes* (Londres, 2012), un miembro de la audiencia quiso compartir como anécdota su descubrimiento de la venta de estas pepitas en TaoBao, el eBay chino. La conjetura que se proponía era si las vendedoras serían las mismas artesanas que trabajaron en la pieza de Ai, conocedoras de la fama y el potencial beneficio que habían adquirido las semillas tras la exposición, una suposición que encajaría con la información en internet sobre estas ínfimas a la vez que simbólicas porcelanas. ¿Acaso no plantea una subversión de valores, una rebelión obrera y un reclamo de autoría? ¿Cuándo deja de ser la pieza contemporánea *Sunflowers Seeds* un proyecto artístico, una mercancía o ambas cosas? La oferta en TaoBao, describiendo que están fabricadas a mano en Jingdezhen, es de 1,50 RMB por cada semilla de girasol. Al entrar y salir de la exposición, el valor de las pepitas se distorsiona. ¿Deberían considerarse una réplica o un *fake* de las piezas de Ai Weiwei porque el proyecto se ha finalizado? ¿Cuándo y dónde acaba el proyecto de Ai? ¿Continúan siendo artísticas las semillas fabricadas por las mismas manos? TaoBao eliminó el aviso de “mantener fuera del alcance de niños y ancianos” porque fácilmente podían confundirse con comestibles. A día de hoy, se pueden continuar adquiriendo las semillas por internet; Aliexpress las distribuye en España: “100 unids * Ai Weiwei * semillas de girasol de porcelana TATE MODERN de Londres” [en línea]. <<http://es.aliexpress.com/item/Ai-Weiwei-PORCELAIN-SUNFLOWER-SEEDS-TATE-MODERN-LONDON/580352377.html>> [consulta: 03.09.2015].

Al poco de inaugurarse la exposición, una semilla –presuntamente hurtada de *Sunflowers Seeds*– fue vendida en eBay por 28 £ y le prosiguieron otras tantas ofertadas por internet. Concluida la exposición de la Tate Modern, en febrero de 2011, se subastaron 100 kilos de las semillas de Ai Weiwei en Sotheby's Londres por 599.384 \$. En Mayo de 2012, una tonelada de las semillas alcanzó la descabellada cifra de 782.000 \$ en Sotheby's New York. Enlazando el mercado del arte y sus paradojas respecto al valor de los objetos, Karen Tam relata un episodio en la Hayward Gallery. En una mesa de debate titulada *Shanzhai: Originals and Fakes* (Londres, 2012), un miembro de la audiencia quiso compartir como anécdota su descubrimiento de la venta de estas pepitas en TaoBao, el eBay chino. La conjetura que se proponía era si las vendedoras serían las mismas artesanas que trabajaron en la pieza de Ai, conocedoras de la fama y el potencial beneficio que habían adquirido las semillas tras la exposición, una suposición que encajaría con la información en internet sobre estas ínfimas a la vez que simbólicas porcelanas. ¿Acaso no plantea una subversión de valores, una rebelión obrera y un reclamo de autoría? ¿Cuándo deja de ser la pieza contemporánea *Sunflowers Seeds* un proyecto artístico, una mercancía o ambas cosas? La oferta en TaoBao, describiendo que están fabricadas a mano en Jingdezhen, es de 1,50 RMB por cada semilla de girasol. Al entrar y salir de la exposición, el valor de las pepitas se distorsiona. ¿Deberían considerarse una réplica o un *fake* de las piezas de Ai Weiwei porque el proyecto se ha finalizado? ¿Cuándo y dónde acaba el proyecto de Ai? ¿Continúan siendo artísticas las semillas fabricadas por las mismas manos? TaoBao eliminó el aviso de “mantener fuera del alcance de niños y ancianos” porque fácilmente podían confundirse con comestibles. A día de hoy, se pueden continuar adquiriendo las semillas por internet; Aliexpress las distribuye en España: “100 unids * Ai Weiwei * semillas de girasol de porcelana TATE MODERN de Londres” por 22,48 €³⁷. Se venden envasadas en paquetes de 50 o 100 unidades y la empresa distribuidora, Guangzhou Malca Co., Ltd., ilustra el producto en la web con dos imágenes del día de la inauguración de la instalación en la Turbine Hall. Resulta evidente imaginar que Ai Weiwei es conocedor del mercadeo de pepitas online.

37. AliExpress, “100 unids * Ai Weiwei * semillas de girasol de porcelana TATE MODERN de Londres” [en línea]. <<http://es.aliexpress.com/item/Ai-Weiwei-PORCELAIN-SUNFLOWER-SEEDS-TATE-MODERN-LONDON/580352377.html>> [consulta: 03.09.2015].

En una nueva reposición y desarrollo de la pieza de Ai, la pareja de comisarios londinenses Dau+Gluckman lanzaron una convocatoria en febrero de 2013, abierta a la participación de cualquier persona que poseyera pipas de porcelana de la exposición de Ai Weiwei en la Tate Modern; les animaba a “confesar” y restituir las semillas para la exposición *Couriers of Taste: History, Cultures, Collecting and Consumerism*, en la Danson House de Bexleyheath (Reino Unido). El leitmotiv de la muestra se planteaba en torno al comercio internacional, el consumo global, la autoría y el valor. En este contexto, ¿debería plantearse como un robo el tema de las semillas, si la intención de Ai siempre fue mantener el espacio libre al tránsito, e incluso a llevarse la obra? ¿Continúa siendo esta propuesta parte del trabajo de Ai? Los grupos de semillas que llegaron a Danson House se mantuvieron unidos y etiquetados de acuerdo a su procedencia y la reactivación de *Sunflowers Seeds* se convirtió en el mapa de rutas que las pepitas habían transitado desde la exposición en la Tate. El resultado produjo satisfacción a ambas representantes de Ai Weiwei –Tate Modern y Lisson Gallery–, que se sentían cómodas con la proposición de los comisarios del proyecto.

Sunflowers Seeds se despliega sobre el concepto de lugar de representación, como un modo de entender el arte ligado a la experiencia, a formas de producción y participación no acotadas ni predecibles. La obra de Ai Weiwei socava las nociones culturales entorno a la autenticidad, la autoría, el comercio y el sistema de valores. Su práctica produce formas de participación social, desvaneciendo los límites entre el rol del artista y el eco de otras voces, donde la multitud es una presencia recurrente. Los materiales viejos, los oficios y las tradiciones son también una alusión permanente al pasado y a la historia, y los modos en que ha sido interpretada. Las referencias a la autoría en un sentido culturalmente distinto a la perspectiva occidental como sistema de valor imperante, está presente en muchos de sus trabajos, en los que plantea al espectador qué es real o qué es *fake*. Su acción icónica al arrojar y destrozar la urna de la Dinastía Han, fue documentada en una secuencia de tres fotografías en blanco y negro que narran el hecho más que el objeto, ¿realmente hizo añicos un ejemplar de la antigüedad? ¿Cómo verificarlo? Las vasijas sumergidas en pintura industrial o inscritas con el logo de Coca-Cola ¿son originales o falsificaciones? La lectura de sus gestos y usos de lo antiguo remite a un acto de aplastamiento de las representaciones artísticas y culturales tradicionales chinas, cuestionando incluso la autoridad y el valor de estos objetos, basado en la rareza y el patrimonio, así como en la legitimidad de los expertos. La porcelana que se fabrica en Jingdezhen, lugar de los tradicionales hornos imperiales en la provincia de Jianxi, es producida por expertos artesanos siguiendo los mismos estándares de las piezas antiguas, altamente valiosas. Sin embargo, no se produce colaboración o aporte de los orfebres, que son silenciosos obradores en el cumplimiento de los deseos de sus clientes. Ai encargó para un proyecto réplicas del siglo XVIII de las tradicionales porcelanas blancas y azules hechas durante la Dinastía Qing. Pese a la conocida faceta de Ai Weiwei como vendedor de antigüedades, conocedor y coleccionista, sus acciones se interpretan como gestos de rebeldía. Como anticuario y experto, confronta y deses-

tabiliza las cuestiones de la autenticidad incorporadas al seno de su trabajo.

¿Por qué relacionar *Fabiola* y *Sunflowers Seeds*? Alÿs y Ai hacen uso en sendos casos del dispositivo museal para reconfigurar simbólicamente las nociones sobre la identidad y la autoría del objeto artístico, que se nos revela como el resultado de un proceso colectivo que culturalmente asociamos a lo hecho a mano. Son copias múltiples a la vez que presencias, vivencias, circunstancias que se inscriben en el proceso: dos relatos de existencias y temporalidades. Al iniciar su colección, Alÿs recibió algunas copias de Santa Fabiola que con buena intención algunos conocidos encargaron hacer, pero las desestimó aunque fuesen aparentemente iguales a sus homónimas. El significado de este rechazo se ha de interpretar en el sentido del proyecto, no le interesaba ficcionar Fabiolas, sino encontrarlas; el argumento que nos plantea no se construye por la acumulación, sino por la colección de historias particulares y personales inscritas en los objetos. No las podemos ver, pero creemos en ellas: Alÿs nos las muestra en la coherencia de su indagación como artista y etnógrafo, y enfatiza la veracidad y sinceridad “científica” con el título *Fabiola: una Investigación*. Por otro lado, Ai eligió reproducir pepitas de girasol –en idéntico proceso al de la porcelana imperial– por sus connotaciones simbólicas, las semillas se distancian intencionalmente del repertorio de formas tradicionales para representar a la colectividad china, sumida en las condiciones sociales de una época marcada por las rápidas transformaciones. Los dos relatos hacen uso de la retórica de la unicidad y la reproductibilidad, de la diferencia y la repetición; ambos se transforman en el museo, donde se contextualizan de modos distintos; son ready-mades, banales y cotidianos, que han cruzado los límites de lo exterior al interior, produciendo un significado. Ambos proyectos nos sirven para entender que los sentidos dependen de los marcos de interpretación y no son estables. Dentro del dispositivo museístico, *Fabiola* se enviste de la espesura de un relato histórico, deslocalizado y diacrónico, transferido en su iteración popular o en actos de fe, esperando a su encuentro por mercadillos ambulantes y circuitos de segunda mano; mientras que las semillas de porcelana se codifican por primera vez, adquiriendo una connotación que permanece adherida a su anatomía y que las hace perdurar ahora, reproducidas con mecanismos ancestrales, para continuar siendo dispersas en las redes y asequibles por encargo.

LA POTENCIALIDAD DE LO FALSO Y LA CULTURA SHANZHAI

La falsificación se considera un atentado a la autenticidad, es un acto que implica la creación o modificación de algo –cosa o persona– para alterar o simular la verdad. Ningún campo está exento, desde los bienes públicos –objetos artísticos, estudios científicos, moneda o documentos históricos– a productos de marcas comerciales que vulneran la propiedad industrial o intelectual. La mixtificación

en sus heterogéneas formas, desaprobada como fraude o delito, es también el resultado de la presión dialéctica entre el estatus dominante de la autenticidad y el ejercicio de la autoridad, que determina el dominio de lo verdadero. El interés que suscita en los campos del conocimiento, es su función de indicador de los valores que forjan la cultura: el aspecto efectivo de lo falso es su potencia para cuestionar y socavar el imperio del sentido y la verdad. Desde este punto de vista, aunque los falseamientos o imitaciones de lo verdadero constituyen una amenaza permanente para la economía, ley y el orden, su presencia en todos los ámbitos de nuestra vida ha resultado de gran utilidad para comprender el pasado, el patrimonio común, los imaginarios colectivos o la actividad política. Desde un amplio espectro, esto explicaría las actuales relaciones comerciales entre el gobierno y los hackers, la etiqueta y logo adoptado por el Partido Pirata –defensores del libre acceso a los bienes para el uso común– subvirtiendo la simbología de la piratería, el saqueo o el robo por el derecho a lo público por encima de lo privado; e incluso el fenómeno político y mediático del *pequeño Nicolás*, cuya historia, con página en Wikipedia, se ha incorporado al imaginario social de la falsificación. Mientras la celebridad de este joven veinteañero reposa sobre el fraude, la estafa, o la usurpación por fingirse colaborador del Centro Nacional de Inteligencia (CNI), codearse con la *casta* política o besar la mano de Felipe VI en su proclamación como rey, la potencialidad del caso –su efecto demoledor– es su capacidad para deconstruir la esfera del poder mostrándola como pura apariencia: caricaturizada en una colección de *selfies* en Facebook y simbolizada en la construcción audaz del personaje ficticio, rodeado de personas poderosas, chalés de lujo o coches oficiales. Los seguidores e imitadores que dan cancha a este personaje, se suman a la mitificación de la figura del autor-falsificador, tan antigua como la invención de la autoría; las imposturas y los juegos de identidades están contruidos sobre la “ilusión de realidad”, o dicho de otro modo, la mentira está hilvanada con la verdad.

Respecto a lo que nos ha interesado, el continuum de falsificaciones artísticas y su capacidad para cuestionar las jerarquías de lo auténtico, su estudio y análisis ha servido para poner en relieve las expectativas de autenticidad a lo largo del tiempo. Por ejemplo, señalando la importancia de los autores en relación a los fenómenos de plagio, como en el caso de los Vermeer falsificados por Han van Meegeren –en el que las erróneas atribuciones desvelaron el desconocimiento del autor en la época–; o como indicadores de las concepciones anacrónicas de la creación, interpretada como individual cuando se trataba de un proceso colectivo, como el caso del *Proyecto Rembrandt*³⁸, cuyo objetivo era retirar la atribución a una serie de obras que no habían sido totalmente realizadas por el artista. Las copias de taller y las reproducciones por encargo de nobles y monarcas, representaron también un dilema a la noción de autenticidad, con infinidad de casos, como la réplica encargada por Felipe II de *El descendimiento de*



Koos Raucamp, *Han van Meegeren trabajando*, 1945

38. Nathalie Heinrich, “La falsificación como reveladora de la autenticidad”, *Revista de Occidente*, nº 345, febrero de 2010, p. 6.

la cruz de Roger van der Weyden, ubicada en el Escorial, mientras que el original está en el Prado, que también albergaba las dos versiones de *Mariana de Austria* de Velázquez, antes de ceder la copia al Louvre en 1941, a cambio de *La Inmaculada* de Murillo y *La dama de Elche*. Los museos han debido convivir con réplicas, imitaciones y falsificaciones desde sus inicios, ya que su elaboración era habitual desde la antigüedad, por eso resulta revelador el carácter académico y el creciente interés, que no solo afecta a la pérdida de valor de las obras. Los cambios de concepción sobre la autoría y la autenticidad acompañados de los avances tecnológicos, han provocado un vuelco en la gestión museística de las obras “falsas” que poseen en sus colecciones. Diferentes instituciones han decidido mostrar estos fondos, elaborando discursos basados en los errores del pasado; una de las primeras fue la National Gallery de Londres, con la exposición *Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries* (2010)³⁹, donde se mostraron 40 pinturas falsas o dudosas: dos Botticellis falsos –*Venus y Marte* y *Una alegoría*–, una copia de taller de *La Virgen y el niño* de Durero, o el *Guerrero muerto*⁴⁰, atribuido inicialmente a Velázquez, después a Zurbarán y posteriormente a Eugenio Lucas Villaamil, aunque su autoría –como señalamos anteriormente– también se asignó a Eugenio Lucas (padre). Los falsos y las copias ya conviven cómodamente junto a los facsímiles, que actualmente se producen para reemplazar en las salas a los originales, custodiados en depósitos por motivos de riesgo o deterioro; en todo caso, las instituciones también han sabido instrumentalizar y explotar las falsificaciones, para servir al interés del valor de la veracidad y lo auténtico.

El estatus de las obras está estrechamente relacionado con el de las personas, de modo que en el caso de las falsificaciones, la personalidad de los autores, los motivos, el uso y el contexto juegan un papel decisivo. Tratar las cosas como cuasi-personas ha sido uno de los criterios de la autenticación, las obras de arte son ejemplos por excelencia de la exigencia de autenticidad diferida a sus autores; por ese motivo la deconstrucción progresiva de la autoría –la función del autor⁴¹ (Foucault) o muerte del autor⁴² (Barthes)– y los juegos de inautenticidad que constituirán una especie de autocrítica o auto-negación constante en el arte contemporáneo, descubren redefiniciones de lo auténtico en relación a la presencia y la veracidad del autor: es necesario que la cadena que une al autor con la obra no se rompa. Los “nietos de Duchamp” –*citacionistas, apropiacionistas, simulacionistas*– han planteado todo tipo de transgresiones a los criterios de autenticidad por medio de la imitación, el plagio y las diversas fronteras con lo falso, formas de difuminar el origen y la autoría; una inversión positiva de la no autenticidad, que vuelve a plantear en ambos sentidos –artistas y expertos– otras capacidades para designar el valor de lo artístico y la exigencia de veracidad, que cada vez se aplica más a las personas que a los objetos.

La figura del falsificador ha venido a representar simultáneamente una visión positiva y negativa de la personalidad del autor, pasando de oportunistas, ofensivos, criminales, resabiados o difamadores a protagonistas de primer orden

39. EPSRC, “Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries” [en línea], *The National Gallery* <<http://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/close-examination-fakes-mistakes-and-discoveries>> [consulta: 05.09.2015].

40. Marjorie E. Wieseman, “A Dead Soldier” [en línea], *The National Gallery*, 30 de junio de 2010. <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/a-dead-soldier>> [consulta: 05.09.2015].

41. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* Universidad Autónoma de Tlaxcala; La Letra Editores, México, 1990.

42. Roland Barthes, “La muerte del autor”, en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

en los escándalos del mundo del arte, o a creativos desestabilizadores del sistema. Los personajes alrededor de los que Orson Welles monta el conocido film *F for Fake*⁴³ son un ejemplo. Es un relato de engaños, un caótico collage mezcla de *found footage*, fragmentos de prensa y televisión, y escenas rodadas, cuyo eje narrativo son las historias cruzadas de dos famosos falsificadores del siglo XX: Elmyr de Hory –pintor de poca monta que salta a la fama por sus falsos Modigliani, Matisse y Picasso; perseguido por la justicia y aclamado por sus fans; enredador, glamuroso y díscolo– y Clifford Irving –biógrafo de Elmyr, denunciado en la revista *Life* por falsificar la biografía del famoso multimillonario Howard Hughes. Los personajes de Welles hablan abiertamente de sus respectivos escándalos; la pura realidad es una paradoja, un montaje, como el carácter intrínseco al hecho fílmico –documental incluso–, donde el continuum da realismo a lo montado. El cineasta –como el artista– es un prestidigitador, el idilio de Picasso con Oja Kodar y las originales pinturas del genio suplantadas por imitaciones lo confirman, es puro ilusionismo, una falsificación de la pretendida realidad. Con las afirmaciones de Irving y de Hory, la polémica está servida, presentando una crítica al mercado del arte, que determina qué es valioso (auténtico) y qué no lo es. Durante la hora de “rigurosa realidad”, se introduce así mismo como un falsificador; cerrado ese tiempo, pone en tela de juicio la importancia de la autoría del artista y el proceso creativo: juegos sobre originales y copias, representación y escurridiza realidad.



Orson Welles, *F for Fake*, 1973

La lista de falsificadores contemporáneos es extensa: la fama de Elmyr de Hory, de origen húngaro, se extendió tras el film de Welles; el periodista y novelista estadounidense Clifford Irving fue un escritor prolífico, pero logró su mayor éxito al trascender el fraude de la ficticia autobiografía de Hughes y, tras cumplir condena, publicó *La gran estafa*, posteriormente llevada al cine en *The Hoax* (Lasse Hallström, 2006); el británico Eric Hebborn falsificó a Raphael, Van Dyck, Tiepolo, Rubens, Breughel, Michelangelo o Piranesi⁴⁴, después de ser descubierto escribió una polémica autobiografía, murió presuntamente asesinado en Roma (1996), protagonizó un documental para la cadena BBC *Omnibus* y actualmente su obra se cotiza a precios elevados; Tom Keating se popularizó por sus imitaciones de Van Gogh, Rembrandt y Constable que abundaron de forma ilícita en los mercados londinenses⁴⁵, fue arrestado por fraude y acabó siendo una celebridad televisiva del arte de la falsificación; el pintor alemán Wolfgang Beltracci fue condenado en 2011 por

43. Orson Welles, *F for Fake* [DVD]. Janus Film; SACI, 1973, 85'.

44. Noah Charney, *The art of forgery. The minds, motives and methods of master forgers*. Phaidon, Londres, 2015, pp. 100-108.

45. *Ibid.*, pp. 115-120.

la falsificación y venta de 14 pinturas, ha admitido la producción de cientos de falsos, en 2012 los periodistas Stefan Koldehoff y Tobias Timm fueron premiados con el Annette Giacometti Prize ⁴⁶ por la publicación de su caso, la cadena CBS News le dedicó el reportaje *The Con Artist* en el programa presentado por Bob Simon *60 Minutes* ⁴⁷ y el cineasta Arne Birkenstock ganó en 2014 el premio Deutscher Filmpreis al mejor documental con *Beltracchi - Die Kunst der Fälschung* ⁴⁸; actualmente recibe innumerables encargos. La singularidad ha popularizado estas historias y exaltado a sus protagonistas, de la originalidad del relato a la explotación de la noticia y el fenómeno mediático; en cierto modo, las obras falsificadas pasan a un segundo plano y la controvertida copia de los grandes maestros se convierte en una cuestión secundaria.

El esquema desarrollado por el británico John Drewe, con ayuda del artista John Myatt ⁴⁹, también fue descrito como el mayor fraude artístico del siglo XX y es otro ejemplo de la reversibilidad que socialmente puede adquirir un caso de mixtificación. John Myatt era un hábil imitador de estilos pictóricos, de joven estudió en una academia y al principio lo practicó como diversión, realizando obras para los amigos. Fue profesor durante un tiempo, hasta que tras su separación, en 1985, abandonó la enseñanza para dedicarse a sus hijos y trató de ganarse la vida pintando al estilo de artistas conocidos. Empezó anunciándose en la revista *Private Eye*: “Falsificaciones genuinas. Pinturas de los siglos XIX y XX a partir de 150 £”, una publicidad honesta acerca de la naturaleza de sus pinturas, hasta que un cliente habitual, John Drewe, fue capaz de revender algunas como piezas genuinas. Al revelar a Myatt que Christie’s había pagando 25,000 £ por una pintura suya, como obra original de Albert Gleizes, se convirtió en cómplice del fraude. Myatt empezó a pintar falsificaciones con regularidad, enviándolas a Drewe a Londres; plagió el estilo de un importante elenco de artistas: Roger Bissiere, Marc Chagall, Le Corbusier, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Matisse, Ben Nicholson, Nicolas de Staël y Graham Sutherland, entre otros. El caso se destapó en 1995, cuando Scotland Yard detuvo a Myatt y se confesó culpable. Las estimaciones policiales valoraron el fraude en 275.000 £, cuantificando 200 falsos que Drewe consiguió filtrar; se recuperaron setenta, distribuidos por sucursales de las casas de subastas Christie’s, Phillips y Sotheby’s en Londres, París y Nueva York.

La policía localizó pruebas en la galería de Drewe, en Reigate (Londres), del *modus operandi* utilizado para amañar el origen de las pinturas: certificados falsos de varias instituciones forjaban una autenticidad plausible. Al ser descubierto, Myatt pidió clemencia, comprometiéndose a devolver lo defraudado y justificándose por las falsificaciones; entre otros atenuantes, se escudó en haber emulsionado la pintura con un conocido lubricante sexual, KY Jelly, usado como secativo, mezcla que apenas emulaba los pigmentos originales. Por su parte, Drewe reconoció que la semejanza estilística no habría bastado para cometer los fraudes; fue necesaria una astuta habilidad para no copiar obras existentes, e idear una historia convincente para legitimarlas como originales perdidos en el pasado. Se proveyó de biografías creíbles

46. Fondation Alberto et Annette Giacometti, “Annette Giacometti Prize” [en línea]. <<http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/27/grants-and-prizes/96/the-laureates>> [consulta: 07.09.2015].

47. Bob Simon; Katherine Davis (prod.), *The Con Artist* [archivo de vídeo]. CBS News. 60 Minutes, 23 de febrero de 2014. <<http://www.cbsnews.com/news/art-forger-wolf-gang-beltracchis-multimillion-dollar-scam>> [consulta: 08.09.2015].

48. Arne Birkenstock (dir.), *Beltracchi - The Art of Forgery* [tráiler] [en línea]. Global Screen, 2013, 2'15". <<https://www.globalscreen.de/cinema/documentary/content/show/190337>> [consulta: 08.09.2015].

49. Noah Charney, op. cit., pp. 174-180.

y documentadas por un entramado de datos e inventarios de museos y galerías ya clausurados y de coleccionistas fallecidos, que imposibilitaban su verificación y respaldaban un trabajo artístico fraudulento. En el juicio de Myatt y Drewe (1998 -1999) se dictaminó que John Myatt fuese condenado a un año de prisión por conspiración y fraude, aunque fue puesto en libertad tras cuatro meses; Drewe fue condenado a seis años, de los cuales cumplió dos.

Una vez en libertad, Myatt continuó pintando por encargo y llegó a exponer sus obras, que se revalorizaron, agraciadas por la marca indeleble de la falsificación, alcanzando las 45.000 £: una muestra manifiesta de la arbitrariedad en los sentidos que expresa un mismo objeto, definido como artístico. La vida de John Myatt dio un vuelco y su producción encontró un nuevo público. En 2007, Dick Clement e Ian La Frenais, conocidos guionistas televisivos, le informaron de que preparaban una película sobre su caso bajo el título *Genuine Fakes*, un proyecto para la industria de Hollywood que aún no ha visto la luz. Actualmente colabora con las fuerzas del orden en casos de estafa y su perfil progresa como artista falsificador en el show televisivo de Frank Skinner en *Sky Arts* titulado *Fame in the Frame*⁵⁰, donde protagoniza una sesión con celebridades en cada episodio, a las que retrata al estilo de un artista famoso: el actor Paul O'Grady representado al estilo de *American Gothic* de Grant Wood, el director brasileño Terry Gilliam como el *Buddha* de Odilon Redon, o la actriz Catherine Tate pintada como *Sarah Siddons* *musa de la tragedia* de Joshua Reynolds. Actualmente, Myatt lidera su propia serie, *Virgin Virtuosos*, donde recrea una famosa pintura acompañado por algún VIP. En su web⁵¹ se presenta como el brillante artista que estuvo involucrado en la mayor estafa artística del Reino Unido y uno de los más cotizados en el país actualmente, con el epígrafe: "Hoy Myatt pinta en el lado correcto de la ley y sus *Fakes Legítimos* se comercian por miles de libras y son coleccionados por fans de todo el mundo".

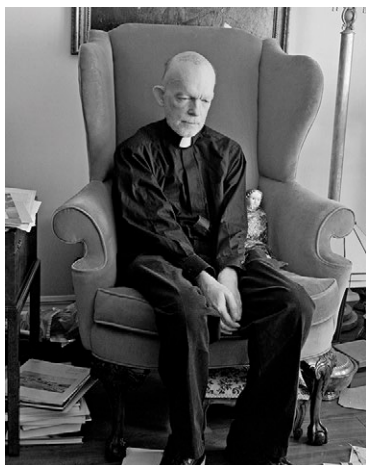


Myatt pintando a O'Grady en *American Gothic*

Ante el creciente interés y consumo de historias de falsificadores, cabría plantearse su valor cultural o artístico; estos personajes que pasan a la historia como embaucadores de su tiempo, también revelan las convenciones sociales relacionadas con los procesos creativos, como la habilidad técnica, la mimesis o la copia perfecta. Comparten ingredientes comunes, el más directo es plantear la indiferencia estética entre los originales y las falsificaciones; al superar el examen del "ojo experto" de marchantes, galeristas o conservadores, han despojado la observación superficial –a simple vista– a la obsolescencia, planteado la necesidad de otras metodologías: los museos se han abastecido de la más alta tecnología para determinar la autenticidad a través de la materialidad de las obras. Otro aspecto es la intencionalidad, los motivos, razones y contexto del autor, que de nuevo ponen en relación al objeto con la persona, de modo que lo que se valora en lugar de la originalidad o la novedad, es la proeza y la imaginación no solo para reproducir imitaciones perfectas sino para articular el engaño y lograr la creencia del espectador.

50. John Myatt, "The TV series" [en línea], *John Myatt. The Artist*. <http://www.johnmyatt.com/tv_series.htm> [consulta: 09.09.2015].

51. John Myatt, *John Myatt. The Artist* [en línea]. <<http://www.johnmyatt.com>> [consulta: 09.09.2015].



Mark Landis vestido de jesuita

A finales de enero de 2011, la prensa española publicaba el caso de Mark Landis, “el pintor que falsificaba gratis”⁵² y que inundó de copias los fondos de más de cuarenta museos estadounidenses, por vía de un filántropo generoso ataviado con sotana de jesuita que se hacía llamar padre Arthur Scott. Según sus biógrafos, ha sido uno de los falsificadores más prolíficos de Estados Unidos; engañó durante 30 años a expertos de todo el país, con una variedad de imitaciones que abarcaban del siglo XV hasta Picasso. Su maniobra sorprendió a museógrafos y periodistas, que no lograban comprender la conducta del autor, que pudo lucrarse con sus falsificaciones y sin embargo no lo hizo. Mathew Leiniger, Jefe de Registro del Museo de Arte de Oklahoma, se obsesionó después de ser engañado por Landis con supuestas obras de Valtat, Signac, Laurencin, Lépine y Daumier; investigó las piezas y descubrió que había “operado” en incontables museos de veinte estados diferentes. Lo que inicialmente aparentaba un juego, se torna intrincado y sorprendente: un desafío a lo establecido, un relato de la realidad que supera a la ficción.

No hay nada original bajo el sol. Todo tiene raíces en el pasado.⁵³

Para Mark Landis la finalidad era el museo y su manera de llegar fue la falsificación y donación de obras a las instituciones; así logró infiltrarse en respetadas colecciones de todo el país. Técnicamente, no quebrantó ninguna ley, e incluso si lo hubiera hecho, Sam Cullman, director y promotor documental, y Jennifer Grausman, exjefa del área de cine del MoMa, parece que sienten más admiración que reproche hacia el excéntrico artista. En lugar de afrontar el resarcimiento, Landis protagoniza en *Art and Craft* (2014) un retrato irónico desde dentro del sistema artístico, que perturba los mecanismos museísticos y describe la psicología de un sujeto singular y fluctuante, oscilando del trastorno a la lucidez extrema. El documental suscita interesantes cuestiones, que trascienden la simple pregunta planteada al falsificador al final del film: si su ingenio y habilidad es tan alto, ¿por qué en lugar de copiar no produce obras originales? En los últimos minutos, parece sugerir la vía que canaliza su talento: el estímulo de “devolver” obras de arte desaparecidas o robadas a sus propietarios, “algo” que él puede hacer.

Le pones uno de esos marcos de Walmart y parece que valga una fortuna, y este, de hecho, vale como un millón de dólares. (...) Me gusta copiar cosas porque es lo que ... es tranquilizador y lo recuerdo de cuando era un chaval. Lo hacía por la noche, para tener algo que hacer. (...) El truco de la memoria es una especie de truco de magia, o de ilusionismo, o de prestidigitación. Es el mismo tipo de cosa. Así que disfrutas con ello.⁵⁴

Su pericia le permite elaborar falsificaciones fácilmente, abasteciéndose en cualquier tienda de manualidades –llena su carrito de las estanterías del paraíso

52. Barbara Celis, “El pintor que falsificaba gratis” [en línea], *El País*, 30 de enero de 2011. <http://elpais.com/diario/2011/01/30/domingo/1296363154_850215.html> [consulta: 12.09.2015].

53. Sam Cullman; Jennifer Grausman (dirs.), *Art and Craft* [DVD]. Non Sequitur Productions; Yellow Cake Films, 2014, 89’.

54. *Ibid.*

del bajo coste–, para satisfacer un hábito compulsivo que le exige una enorme paciencia a cada paso; ciertas pinturas múltiples, como los *Helmers*, le producen deleite. Para presentarse a las instituciones asume el disfraz –vestido y cuello clerical– y narra el relato de un legado familiar, algo excéntrico, con voz suave y una caída de hombros atípica; paralelamente asiste a una clínica de salud mental, repite alusiones freudianas sobre su madre muerta y se manifiesta una especie de sabio patético. Landis parece que nació “mal equipado” para el mundo social; antítesis de su padre –honrado militar–, fue internado de adolescente y creció sin éxito, vivió arropado por una madre con gusto para las cosas bonitas y no superó su pérdida; sus ilícitas acciones son un tributo extravagante a la memoria de sus progenitores. Pintar imitaciones de iconos religiosos o pequeñas obras impresionistas parece mantenerlo en una ilusoria conexión con el mundo y a la par inmerso en sus reflexiones en torno al arte, la artesanía, la honestidad o los museos.



Art and Craft. Mark Landis en casa copiando un Picasso sobre una fotocopia

“Su Majestad, le presento al famoso Simon Templar”. Mi código de conducta es el de *El Santo* [un verdadero héroe] ¿No recuerda al *Santo*? Era una serie fantástica. (...) Mi musical favorito es *Cómo triunfar sin dar golpe*. ¿Recuerda cuando Finch dice: “cáspita, comportarse éticamente siempre compensa”? Pero lo decía en broma, porque comportarse éticamente no siempre compensa. (...) Después de todo, San Pedro mintió, ¿sabe? ¿Dónde estaría la Iglesia si San Pedro no hubiese mentido? (...) Solo Dios sabe cómo lo pintó él. Tampoco ellos lo sabrán, así que... La única razón por la que conozco a Picasso y su periodo azul fue porque vi *Ladrona por amor*. (...) Los chicos con los que iba a clase, cuando soñaban despiertos, pensaban: “sería genial ser como los artistas que salen en las películas”. Pero yo siempre preferí a los coleccionistas estirados y ricos. (...) Los mecenas, esa era la gente con la que yo soñaba.⁵⁵

El cruce de Landis con Mathew Leiniger trunca la misión personal del falsificador filántropo, la dinámica Landis-Leininger aparenta el tropiezo de dos caracteres obsesivos y el juego del gato y el ratón. Leininger encabeza una cruzada, aunque al FBI no le importe este *affaire* no penalizado oficialmente; escribe a todos los museos diseminando el caso de fraude e impulsando espectacularmente la historia, que de otro modo hubiese desaparecido junto al hermético impostor. Desde Londres, el *Financial Times Magazine*⁵⁶ pide a un redactor de New York –John Gapper– que lo investigue; los medios empiezan a seguirle la pista y cuando se descubre la historia, Landis la asume como quien confirma una certeza ineludible. El relato de las fotocopias, pegamento y café transformados en réplicas sorprendentes impresiona al historiador del arte Aaron Cowan, director de la galería de la Universidad de Cincinnati; tanto la técnica como la historia que esconde le parecen una performance y

55. *Ibíd.*

56. John Gapper, “The forger’s story” [en línea], *Financial Times Magazine*, 21 de enero de 2011. <<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/5905c640-2359-11e0-8389-00144feab49a.html>> [consulta: 13.09.2015].

decide hacer una retrospectiva del original-genuino arte de Mark Landis. Durante la preparación de la exposición, en la que colaboran Cowan y Leiniger, las pequeñas revelaciones y las entrevistas describen la ética más profunda –la filosofía incluso– de la coherencia existencial que envuelve la vida de Mark Landis.

Como esas series de ciencia ficción... La gente estaría mejor si pudieran ser auténticos *vulcanianos*. Para no tener emociones. (...)

No soy un artista de verdad. (...) Me gusta hacer arte y artesanía.

Mientras miraba la tele me acostumbré a ello. (...) No me hago ningún tipo de ilusión al respecto. Pero me gustaría serlo. Podría decir que te proporciona una meta en la vida, pero eso suena pretencioso. A todos nos gusta sentirnos útiles. Nos gusta usar nuestras aptitudes, sean cuales sean. Así que todos somos diferentes y todos somos iguales. Y hay tres millones de historias en la ciudad desnuda... y esta ha sido una de ellas.

Y así... Es la mejor manera como puedo describirlo.⁵⁷

La exposición titulada *Faux Real* tuvo lugar en la primavera de 2012, en la Galería Dorothy W. y C. Lawson Reed Jr. de la Universidad de Cincinnati, compilando 60 piezas de Landis, su traje “jesuita” y sus libros de arte, así como un vídeo sobre sus obras más relevantes. Más que censurar el recorrido de un falsificador, proponía abordar la dicotomía del arte de la falsificación. Mark Landis asistió a la inauguración como invitado de honor, enfrentado a un público que alaba su genialidad interpe-lándole a hacer obras “originales”; al verlo moverse en el escenario ritualizado y artificial de la exposición, parece desorientado y turbado, sobreactuando un papel que no le corresponde, desprovisto de la calma del padre Scott.

La explotación y la puesta en escena de lo falso reconfigura los estándares de valoración temporales, que a día de hoy se estandarizan e incluso sirven para homologar la autenticidad y el valor de lo verdadero. La Dulwich Picture Gallery es una pinacoteca al sur de Londres fundada en 1811, posee una larga historia y un fondo rico en arte clásico. En febrero de 2015 inauguró la exposición *Made in China*⁵⁸, planteando la imitación de obras artísticas en varios frentes; uno de ellos era mostrar 270 pinturas originales de la colección permanente reemplazando una de ellas por una réplica. Entre Tiziano, Rubens, Canaleto, Velázquez, Goya, Van Dyke y Turner, fue instalada una pieza reproducida en China por algo más de 100 €, colocada en el marco de la original y ocupando su lugar en la sala. El artista Doug Fishbone y el comisario del museo, Xavier Bray, contextualizaron la exposición en la tradición de los grandes maestros que encargaban copias de sus originales. El reto ¡Descubra el falso! desafiaba a los visitantes a registrar su apuesta, premiada en la clausura de la muestra con una reproducción firmada por el artista. Durante el *finishage*, copia y original se colgaron juntas para que los visitantes pudieran compararlas. En la misma línea, se resaltó una versión de *Venus y Adonis* de Tiziano que mos-traba claramente los toques finales del maestro sobre la composición elaborada

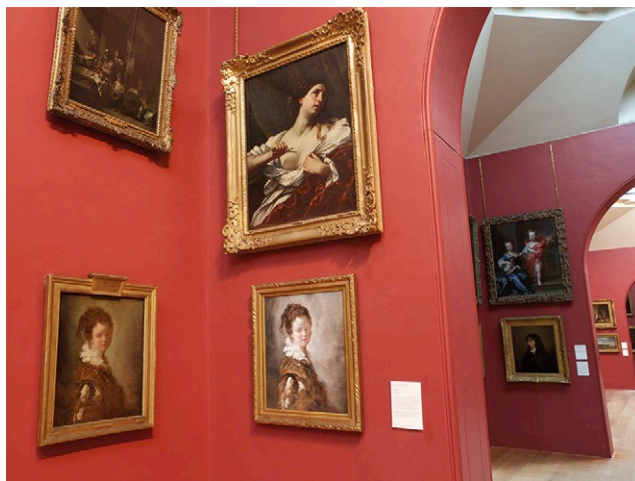
57. Sam Cullman; Jennifer Grausmen (dirs.), op. cit.

58. Dulwich Picture Gallery, “Dulwich replaces Old Master painting with replica «Made in China»” [en línea], *Dulwich Picture Gallery*, febrero de 2015. <<http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/press-media/press-releases/dulwich-replaces-old-master-painting-with-replica-made-in-china>> [consulta: 16.09.2015].

por sus asistentes, ilustrando las metodologías museísticas para jerarquizar la autenticidad, autoría y originalidad de sus obras, que reformulan su valor cultural integrándola al contexto de la tradición.

Fishbone perseguía resaltar el auge de este mercado de exportación de reproducciones chinas que venimos narrando y provocar la interacción del público que jugaba a asumir el papel del ojo experto, siendo agraciada la habilidad para desenmascarar lo falso. La puesta en escena destacaba la artísticidad del entorno del museo, reforzando el camuflaje de la réplica y otorgándole idéntico estatus de valor y autoría que a los originales. Define su proyecto como una exploración de la preeminencia del original sobre la copia y de la creciente ecuación del arte como mercancía en la era de la producción en masa y la disponibilidad global. La copia elegida, *Mujer Joven* de Fragonard, fue elaborada a partir de una imagen de alta resolución enviada a Meisheng oil painting Co., Ltd, proveedor profesional con 150 artistas especializados y sede en Xiamen (Fujian); esta ciudad ubicada en la costa oeste del mar de China Oriental, es el segundo foco productor de réplicas para los mercados internacionales, después de Dafen. Durante la muestra, la BBC (British Broadcasting Corporation) acudió con John Myatt –el mediático copista y exfalsificador– a enfrentarse a la prueba, pero no consiguió dar con la réplica. La presencia mediática de Myatt, actualmente perito experimentado en imitaciones pictóricas, reforzaba la espectacularidad de la propuesta: lo falso frente al original.

La evidente afinidad con el *leitmotiv* de Doug Fishbone nos lleva a fijarnos en los modos en que operan los mismos ingredientes –la copia china en el museo–, en su caso en colaboración con la institución y enfatizando sus funciones primarias: definir, validar y hacer didáctica. La copia no es visible en el objeto en sí mismo, al menos de modo obvio y sin el uso de la tecnología museal. Sin embargo, la aproximación a *lo falso* que tiene lugar en *Made in China* nos parece poco controvertida, pierde la ocasión de subvertir la “autoridad de lo verdadero”⁵⁹, proponiendo cuestionar el carácter “falso” de lo falso; finalmente es una manera de reforzar su condición de falsedad: imitación, réplica, mixtificación. La exposición cometería el mismo error deshonesto que abrumaba a José Luis Brea al describir la muestra de plagiarismos presentada en La Casa Encendida de Madrid, que reunió una colección de obras de “copistas” exhibidos como si fueran genuinas “obras de arte”: catalogadas, enmarcadas y colgadas cumpliendo las tipificadas ceremonias al uso, con todos y cada uno de sus “estupidizantes ingredientes”. Reforzaba la apreciación de lo técnico como garante de verdad última del arte: “qué excelentemente pintados (...), incluso mejor que los originales” –comentario dominante dirigido a un auténtico Elmyr de Hory. La estrategia que sigue la institución, apunta Brea, es una astuta



Doug Fishbone, *Made in China*, 2015

59. José Luis Brea, “La más alta potencia de lo falso: del apropiacionismo a los estudios visuales (de lo falso en el arte, a lo falso del arte)”, en Sergio Rubira (ed.), *La copia, lo falso (y el original)*. XV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Comunidad de Madrid, Madrid, 2009, pp. 45-58.

absorción invertida de una figura que poseería la potencia de subvertirla, de cuestionar su lógica, la figura misma del autor y de la obra producida. La academización creciente de la muerte del autor, ha producido múltiples y empobrecidas figuras de la no-autoría. Para Brea, la instrumentalización de *lo falso* puesta al servicio del reforzamiento de la veracidad, supone la pérdida de la más “alta potencia de lo falso”.

¿Y qué hay de la copia *Hand Made in China*? Aquí la réplica promueve el mito de la fábrica y la moda fetichista de la copia subalterna, y la exposición refuerza el carácter imitativo y simulacionista de la pintura china-ready-made. Su correspondencia con el fetichismo de la mercancía es evidente en el título elegido por Doug Fishbone; la copia no oculta lo que es, se le atribuyen unos valores simbólicos a la vez que es algo útil, un bien consumible. Podemos enlazar un aspecto que nos interesa: la apropiación china del valor fetichista de la mercancía. ¿Qué valor tiene la autoría, la originalidad o la marca? No importa si son réplicas al óleo de obras maestras, vehículos, alta costura o tecnología; la posición actual de la gran fábrica de producción global se apodera de los valores ocultos de los objetos e ironiza la función del autor. La sociedad china, que todo lo fabrica, puede duplicar y consumir, simplificando el significado cultural de la copia y desligándose de la tiranía del mercado: una subversión de *lo falso* transformado en shanzhai.

El término shanzhai se popularizó a partir de 2005, asociado a la fabricación de teléfonos móviles con circuitos y programas originales chinos, cuya apariencia imitaba a las grandes marcas comerciales –siendo Shenzhen uno de los centros principales de producción. Este fenómeno caracterizado por la hibridez es consecuencia de factores globales –el crecimiento de las industrias multinacionales con fabricación en China–, en confluencia con la tradición de la copia de productos, adaptados a las necesidades de los consumidores locales, sus deseos y demandas. Las imitaciones y falsificaciones chinas que empezaron a prosperar en el ámbito de la moda y la electrónica –expandiéndose a todos los sectores por los prósperos mercados internacionales de piratería–, se transforman en esta nueva noción: bienes que se ofrecen por una fracción del precio de los originales, pero que no son directamente copias sino apropiaciones. La cultura shanzhai en China se ha extendido, penetrando en lo cotidiano; es entendida como una alternativa, que se sitúa al linde de la innovación a la vez que produce una ruptura en la base del modelo empresarial; concierne a la legislación del copyright y sus restricciones legales a la creatividad, ya que los productos se fabrican al margen de implementación de las mismas. La desobediencia a los derechos de propiedad intelectual, le ha permitido a cada vez más consumidores chinos acceder y disfrutar de productos sin el gasto de las altas marcas, pero fabricados con idéntica materia prima; el camuflaje del nombre de las firmas llega a extremos hilarantes: smartphones HiPhone, Blockberry, Suny Ericsson, Nckia, Panascanic; o en el ámbito de la moda Cnanel, Anmani, Cairtier o Kine son ironías de logos que cautivan a un vasto sector de consumidores extranjeros. Los simulacros han pasado, de los objetos y las falsas antigüedades, a las arquitecturas, los centros comerciales y las aldeas; el halago a la copia, la crisis

y el mercado low cost han propiciado un crecimiento que invierte el poder social de la *logomanía* por la demanda de réplicas. Para muestra, la exposición *Faking it: Original, copies and counterfeit*⁶⁰ (2014) en el Fashion Institute of Technology de Nueva York, un repaso de la moda del *fake* del último siglo, con copias de Chanel, Louis Vuitton, Versace o Prada.

Shanzhai significa literalmente “fortaleza de la montaña”; históricamente referido a los bandidos que se evadían de las autoridades, este término y su práctica se han extendido hoy en día más allá de la falsificación de objetos lujosos, para ser usada como una estrategia comercial de las compañías extranjeras en el mercado chino. Correspondiendo a la cita de Benjamin, “cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías (...) en la copia, en la reproducción”⁶¹. Los originales son usados como dispositivos para promocionar y vender sus reproducciones, hasta el punto en que uno puede preguntarse, ¿necesitaremos nunca más el original?⁶². Las mercancías shanzhai son artefactos poderosos dentro del fenómeno de las imitaciones y las simulaciones, su desarrollo no es reciente sino fluctuante en el tiempo; sus predecesores fueron el comercio de Cantón y las exportaciones de los siglos XVII y XVIII, la fascinación por el orientalismo y la *chinoiserie*, la adaptación al comercio colonial y las demandas de copias y falsificaciones para el coleccionismo occidental. Modos de producir reapropiados y activados de nuevo hacia los gustos locales y los extensos consumos globales, unidos por el aparato productivo asiático, derivan en un cierto efecto subversivo: mientras en las pasarelas las élites admiran Dolce & Gabbana, por las calles las masas visten Dolce & Banana.

Dafen Oil Painting Village es esencialmente una fábrica de producción shanzhai donde las réplicas, imitaciones, adaptaciones y falsificaciones recuperan la tradición china de la copia y la valorada habilidad del virtuosismo y la perfecta similitud, consideradas honorables en las enseñanzas artísticas chinas; a la vez que alimentan la pasión benjaminiana de la cercanía del objeto kitsch para los turistas y los consumistas adeptos a las recreaciones del tipo *Lisa de Dafen* o los plagios de Yue Minjun. Tal y como sucedía en los comercios de Cantón en el pasado, actualmente una innumerable cantidad de artistas contemporáneos han encontrado en China el mejor lugar para producir sus obras en todos los medios y de modo económico, tanto chinos como occidentales producen en Dafen y otros centros de manufactura similares donde encargan las pinturas ready-made, ya que la mano del artista dejó de ser una exigencia de la práctica y la producción. Junto al ya citado trabajo de Liu Ding y otros proyectos que exploran el paradigma de Dafen, cabe nombrar la serie *Real Fake Art* que el veterano fotoperiodista Michael Wolf⁶³ realizó en 2006; un conjunto de retratos en los que los pintores posan sosteniendo copias en las que están especializados, réplicas de artistas contemporáneos como Francis Bacon, On Kawara o Ed Ruscha, en lugar de los populares Van Goghs. Una publicación recoge las fotografías, mostrando junto a cada una el nombre del artista copiado y el precio de la réplica, negando intencionadamente la autoría, a la vez que reafirma

60. Museum at the Fashion Institute of Technology, “Faking It: Originals, Copies, and Counterfeits” [en línea], State University of New York. Fashion Institute of Technology. <<http://fitnyc.edu/22937.asp>> [consulta: 18.09.2015]. Leticia García, “Prada, China y el «halago» de la copia” [en línea], *El País*, 12 de diciembre de 2014. <http://elpais.com/elpais/2014/12/08/estilo/1418041337_976672.html> [consulta: 19.09.2015].

61. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1989, p. 25.

62. Karen Tam, op. cit., pp. 83-106.

63. Michael Wolf, *Real Fake Art* [en línea]. <<http://photomichaelwolf.com/#book-real-fake-art>> <<http://photomichaelwolf.com/#real-fake-art/1>> [consulta: 20.09.2015].



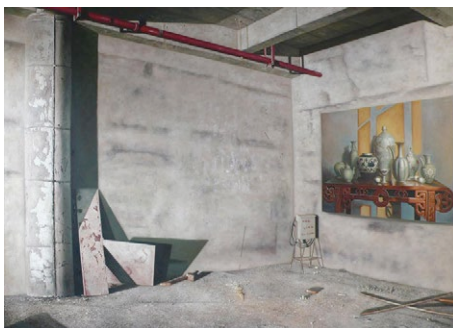
Michael Wolf, *Real Fake Art*, 2006. Copias de Ed Ruscha y Fontana

la maniobra de apropiación⁶⁴. El año siguiente, Leung Mee-ping, artista hongkonés graduado en París, produjo una serie de pinturas junto a sus antiguos compañeros de su época de pintor aprendiz en Dafen. Titulada *Made in Hong Kong* (2007), la serie de lienzos estaba basada en fotografías de lugares turísticos de Hong Kong e incluía imágenes de Mickey Mouse, Bruce Lee y Jackie Chang, escenas de Victoria Harbour y fotogramas cinematográficos. El proyecto planteaba una reflexión sobre la industria creativa y una reinterpretación de la pintura comercial, los cuadros únicamente podían comprarse en conjuntos de un mínimo de dos copias⁶⁵, dando a entender que el ejemplar único es una obra artística original mientras que el par opera como réplica. Por otro lado, la serialidad refuerza la familiaridad de las escenas tópicas y, la naturaleza duplicada de la pintura, su condición como múltiple único.

Un lugar enteramente dedicado al arte, sin duda necesita un museo. Ésta parece ser la máxima que guió la construcción del Museo de Dafen –sumada al boom de centros artísticos y museos que ha experimentado China en las últimas décadas–, aunque ninguna de las obras que se producen en sus talleres cuelgan en el interior. Después de leer sobre el tema en los periódicos, esta idea inspiró el proyecto *China Painters* (2007–2008) a Christian Jankowski, quien se desplazó a la ciudad de los copistas en la época en que Urbanus construía el museo. Entre la dicotomía de la réplica –la pintura por encargo y la apropiación–, Jankowski entregó a los pintores fotografías de los espacios semi-construidos y aún desnudos del museo –a modo de *gao*–; en lugar de las copias habituales, les pidió que reprodujeran las tomas y pintaran dentro los cuadros que en su opinión debían ser colgados allí. La obra resultante era un museo imaginario –otro heredero de Malraux– del que colgaban retratos de familia, obras de la propaganda realista-socialista e iconografía canónica de la histórica pintura europea resultante de una formación predominantemente clásica, junto a proposiciones híbridas. Una escenografía imaginada, entre hormigón visto y andamios de bambú, que vendría a plantear la cuestión de que lo que

64. Karen Tam, op. cit.

65. Winnie Won Yin Wong, “Framed Authors: Photography and Conceptual Art from Dafen Village”, *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 7, nº 4, julio de 2008.



Christian Jankowski, *China Painters*, 2007-2008

correspondería a este museo solo puede plasmarse mediante un lugar simbólico en permanente construcción. Las pinturas resultantes, firmadas por detrás y acompañadas de un certificado de autenticidad de Christian Jankowski, se enlazan a la cuestión de la autoría y el valor, en relación al artista y la mercancía. Añadiendo un eslabón más, uno de los pintores participantes, Yin Xunzhi, sorprendió al equipo de Jankowski por la increíble gama de reproducciones de obras presentes en su estudio de veterano de la industria de la pintura comercial, que abarcaban la historia visual de occidente, incluyendo pinturas contemporáneas de Chuck Close, Jasper Johns y Gerhard Richter, entre otros. Al ser preguntado por estas réplicas, reconoció que muchas de ellas eran encargos para la serie de Michel Wolf⁶⁶; por tanto, lo que se presentaba como un fotoreportaje, se sumaría a los modos en que la fotografía documental, el *fake*, la simulación, la apropiación y la autoría actúan como mecanismos plagados de transferencias.

Piratería, *fake*, parodia, simulacro, trasgresión o apropiación son nociones que engloba la cultura shanzhai. Si los desarrollos artísticos de la modernidad se reconocieron en la originalidad y novedad de las obras, los progresos comerciales lo hicieron en la creatividad e innovación de las mercancías. Sin embargo, la reproductibilidad propició el consumo del original a través de la copia, de modo que la historia de los objetos incorpora los micro-relatos de sus orígenes singulares y sus repeticiones múltiples. La interdependencia entre la alta y la baja cultura, lo singular y los modos de producción mecanizada, hacen de los objetos shanzhai y de las reproducciones de pinturas, marcadores de distancia entre la imitación y la asimilación de las clases y los grupos sociales a través de las mercancías dispersas en los mercados de consumo globales. En lugar de cuestionarnos la autenticidad y originalidad, estas lógicas nos llevan a fijarnos en las condiciones y operaciones que transforman el valor de lo único en lo reproducible, que convierten lo genuino en un producto básico infinitamente duplicado. Actualmente, el arte en sus diversas formas de producción ha pasado a privilegiar lo múltiple sobre lo único a través de la referencialidad, la cita, la serialidad o la edición, desplazándose conceptualmente entre autoría y los márgenes del anonimato. El concepto shanzhai ha pasado a ser usado como una práctica de apropiación en el contexto artístico contemporáneo, definido a través de diversos autores y teóricos como una respuesta subversiva a la autoría o la falsificación, como una alusión al ready-made o

66. Winnie Won Yin Wong, *After the Copy: Creativity, Originality and the Labor of Appropriation Dafen Village, Shenzhen, China (1989-2010)*. Tesis doctoral, Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), Departamento de Arquitectura, Massachusetts, 2010, pp. 339-340.

al *Hand Made in China*, o como un uso crítico de la cultura y los imaginarios visuales globales. Parecen unirse el aforismo de Bárbara Kuger “consumo luego existo” y la conclusión de Hillel Schwartz sobre la actual cultura de la copia, donde la réplica ha ganado terreno al original, relegado a despertar el deseo de las masas. “Todo se ha convertido en realidad en una copia”⁶⁷, cada vez nos cuesta más distinguir el original de sus versiones o *remakes* en lo que vemos, compramos o comemos, y ya no nos damos cuenta. O como cita Rosa Olivares, el más listo fue Picasso, que no tuvo reparos en copiar y fue tantas veces copiado que, ante una falsa pintura suya, dijo “es tan buena que la voy a firmar”, convirtiendo la falsificación en auténtica. Lo interesante de esta anécdota en realidad es que a la cultura shanzhai no le hace falta la firma, si no es para burlarse de ella.

67. Rosa Olivares, “Nadie se dio cuenta” [en línea], *Exit-express*, septiembre de 2015. <<http://exit-express.com/nadie-se-dio-cuenta>> [consulta: 02.10.2015].

CONSTRUIR LA FICCIONALIDAD: CAMUFLAJE Y MISE-EN-SCÈNE

Se me ocurrió la idea de devolver obras de arte perdidas o robadas a sus dueños. Cosas que yo pudiera hacer, pequeños dibujos o pinturas.

Después de todo, cuando se arranca una página de un libro... es bonito poder volver a ponerla en su sitio.

Mark Landis

Sam Cullman; Jennifer Grausmen, *Art and Craft*, 2014

La etapa de investigación de las pinturas perdidas nos sirvió para apropiarnos de la historia del arte a modo de ready-made, nos relacionamos y recreamos acontecimientos del pasado a partir de este gran banco de datos. Su reactivación no se limitó a dar forma a lo ya acontecido, sino que persiguió desplazar el encuadre, producir un desvío en el significado de estos objetos –imitaciones, producto de la demanda y consumo masivo de iconos– al enmarcarlos en un escenario que reordena su interpretación y su relación con las obras de arte: el espacio expositivo. La naturaleza práctica de nuestra investigación artística ha consistido en materializar las conexiones que proyectamos en la vida social de estos objetos –supervivencias de una cultura visual global–, su apariencia, su significado, las maneras de contemplarlos y usarlos. El objetivo no ha sido definir los objetos en sí mismos, sino implicar nuestra mirada, un acto que tiene lugar en la experiencia y la percepción, y que desvela la inestabilidad de los sentidos. Desplazar los códigos, cambiar la perspectiva, re-etiquetar los objetos es un modo de involucrar la “impureza” de la visualidad⁶⁸. Una manera de situarnos y operar entre lo local y lo global, o entre el arte y la cotidianeidad, ha sido apropiarnos del objeto y trasladarlo, en lugar de circunscribirlo. Envolver el tiempo y el contexto en torno a los clichés de la copia, adherida a la noción de autenticidad y originalidad, ha formado parte de la estrategia de esta movilidad. No hemos querido mostrar un sentido, sino trasladarnos en la interpretación.

¿Cómo introducimos *Las cajas chinas* en los museos? La respuesta fue pensar el proyecto como un artefacto que crea un espacio ficcional –un efecto de verosimilitud– entre nosotras y el museo. Si lo comparamos con un relato en el que somos las narradoras y el museo es el lector, nuestro punto de encuentro está en

68. Mieke Bal, “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales” [en línea], *Estudios Visuales: La polémica sobre el objeto de los estudios visuales*, nº 2, diciembre de 2004. <<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/bal.pdf>> [consulta: 04.10.2015].



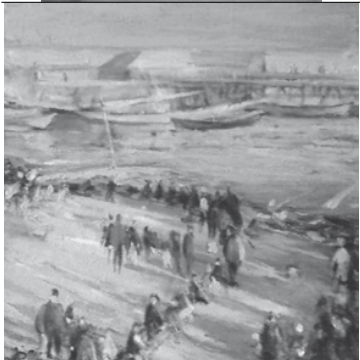


el mundo posible de la utopía del proyecto. En la práctica, se trató de construir artilugios efectivos para crear confianza –las pinturas, las informaciones precisas, el contacto indirecto– y provocar una determinada interpretación; es decir, producir un desplazamiento en la mirada del espectador, construir entorno al objeto una puesta en escena [*mise-en-scène*], este concepto tan ligado a la teatralidad y que practica la exposición en la metodología del museo. En nuestro caso también estuvo relacionado con la ejecución de una acción, en la que el público comparte el escenario sin saber que es un agente implicado. Si pensamos en la institución museística como un universo representacional coherente –como describía Crimp–, nuestros mecanismos artísticos han sido hacer uso de sus herramientas, o por decirlo de otro modo, hacerles caer en su propia trampa. La puesta en escena de *Las cajas chinas* transforma las copias en obras falsas y nosotras asumimos nuestro papel al respecto; sin ir más lejos, las falsificaciones han sido una clásica enclavada para el museo, y las biografías sobre falsificadores, manuales de uso para construir emboscadas.

El camuflaje, el engaño y la simulación entrarían en la idea de copias e imitaciones que han perdido de vista la tan remolcada noción del original. Hemos seguido estrategias imitativas, similares a la adopción de apariencias que han sido utilizadas en muchos proyectos apropiacionistas y que tienen que ver con la tergiversación, derivadas de las performances o acciones dadaístas y similares a las estrategias que hace décadas plantearon el movimiento Fluxus o el situacionista, cuyas prácticas cruzaban la frontera que divide el sistema del arte de otros contextos. *Camouflage* es un término que generalizaron los franceses durante la Primera Guerra Mundial, resumiendo la actividad de disimular la apariencia para engañar al enemigo. Fueron pioneros al contratar a artistas para idear métodos ópticos que disminuyeran la percepción de sus tropas, su máxima expresión fue el efecto *dazzle*, técnica pictórica ideada desde los diseños cubistas que rompía la visión de los perfiles de los buques en el mar, desvanecía la vestimenta de los soldados o disimulaba la maquinaria bélica en el frente de batalla. Sus experimentos ilusionistas les servían no solo para camuflar la percepción de la realidad, también las imágenes que capturaban los aviones o los periscopios de los submarinos, creando una realidad a distancia que falseaba la predicción del enemigo⁶⁹. En el tejido de nuestro “cortex artístico” se almacenan estos modos de operar que parasitan la apariencia del entorno y sus dinámicas desde ámbitos de acción distintos. Nos han interesado las producciones digitales ilusionistas de Fontcuberta, las inserciones en contextos urbanos, como las intervenciones de Rogelio López Cuenca en la Expo’92 de Sevilla tergiversando la señalética oficial; las estrategias del colectivo The Yes Men⁷⁰, que utiliza la apariencia de entidades o empresas para producir desconcierto, desvelar informaciones ocultas y activar la reacción de la opinión pública. Estrategias que persiguen la confusión a través de la “creación de un estado perceptivo descentrado”⁷¹, que implican una cierta teatralidad y un gesto camaleónico para infiltrarse en el sistema haciendo uso de sus mismas tácticas.

69. Jorge Luís Marzo, “El arte fuera de contexto” [en línea], en Mariano Barbieri (comp.), *Buscando Señal. Lecturas sobre nuevos hábitos de Consumo Cultural*. Centro Cultural de España, Córdoba, 2010, pp.132-161. <http://www.soymenos.net/el_arte_fuera_de_contexto.pdf> [consulta: 04.10.2015].

70. *The Yes Men* [en línea]. <<http://theyesmen.org>> [consulta: 04.10.2015].

71. Jorge Luís Marzo, op. cit.

	AUTOR	TAMANY	Nº REGISTRE	DESCRIPCIÓ
	Fortuny, Marià	30 x 21 cm	10690	Home àrab dret amb un fusell, sota un arc, girant el cap envers la cara d'un altre home que apareix al fons.
	Lucas, Eugenio	46 x 36 cm	35547	Carnestoltes en un carrer, amb una gentada disfressada amb màscares i acompanyada d'una estudiantina.
	Mir, Joaquim	78,5 x 74 cm	4634	Marina, escena al port amb pescadors a la platja i barques al fons.
	Nogués, Xavier	40 x 55 cm	61622	Escena exterior d'un mercat amb gent i animals.
	Nonell, Isidre	84 x 78 cm	4653	Interior d'un pati grisenc amb torretes i plantes, al fons hi ha un nen llegint un llibre.

Nuestra estrategia “quintacolumnista” para introducirnos en la estructura del museo, aprovechó una doble ventaja: la experiencia de Raquel Muñoz trabajando durante años de *arthandler* le ha permitido conocer los entresijos internos y los modos en que las obras entran y salen de las instituciones, siempre bajo fuertes medidas de examen, control y seguridad; y la implicación de una de las empresas de montaje de exposiciones con las que ha trabajado, Cultural Sense, que actuó a modo tapadera para manipular la percepción de las “presuntas” obras originales y ocasionar que la institución las aceptara. Para poder producir este efecto de camuflaje que está presente en el desarrollo de *Las cajas chinas*, sabíamos que las copias de Dafen –alejadas de una falsificación maestra– no podían pasar por el escrutinio de los expertos antes de lograr infiltrarlas. No podíamos simplemente donarlas al museo, porque sabíamos que serían comprobadas previamente; teníamos que hacerles creer que las obras les pertenecían y que estaban apunto de recuperar su patrimonio perdido, debíamos generar expectativas sobre una devolución de obras importantes: un juego ilusionista, o en palabras de Jorge Luís Marzo citando la máxima de Houdini, “es en el entusiasmo en donde mejor se produce el engaño”. El esfuerzo volcado en la selección de pinturas para las réplicas, también perseguía esta intención.

Obtuvimos la complicidad de Cultural Sense sin dificultad, explicamos nuestro propósito a Joan Ramón Aromí –director–, Santi Sala –jefe del departamento de arte– y Kim Capdevila –responsable del departamento de transporte–; teníamos a nuestro favor su confianza en Raquel y el crédito que nos daba la beca del ICUB, que creemos que les predisponía a escuchar la historia más allá de entenderla como una locura o una gamberrada –salvando las distancias–; y no tardamos en contagiarles nuestra propia fascinación por la singularidad de *Dafen Oil Painting Village*. Desplegamos la misma operación para las dos devoluciones de obras que planeábamos realizar, la empresa tenía que ponerse en contacto con los museos planteándoles que habían sido contratados por un donante particular. La información que debían facilitarles era que una persona que poseía obras pertenecientes a su colección, quería devolverlas manteniéndose en el anonimato. En el correo les facilitaban el *packing list* –un listado con los datos técnicos de las obras, los números de referencia y las imágenes en blanco y negro–; fotografiamos las réplicas chinas simulando que era una mala instantánea, capturada con un móvil o una cámara de baja resolución y con la iluminación del flash, de modo que al comparar el referente original con nuestra reproducción era muy difícil notar las diferencias. Kim Capdevila contactó con el Museo del Prado y Santi Sala se encargó del MNAC, que era uno de los principales clientes de la empresa y mantenían una cordial relación, fruto de cantidad de encargos para montajes en el museo y traslados de obras.

Iniciaron el contacto con las instituciones a principios de septiembre, Kim escribió a la Jefa del Servicio de Registro del Prado, Gracia Sánchez, con quien mantuvo diversa correspondencia y algunas conversaciones telefónicas:



Asunto: entrega obras

Estimadas Gracia e Isabel,

Ante todo ¿cómo estáis?

Os escribo por un asunto un tanto extraño. Hemos recibido unas pinturas en nuestro almacén, de una persona anónima, indicando que las obras pertenecen al Museo del Prado.

Os adjunto la copia con la relación de las pinturas (son dos, un Greco y un Bayeu).

Cuando recibáis el correo, por favor llamadme.

Gracias y buen fin de semana!

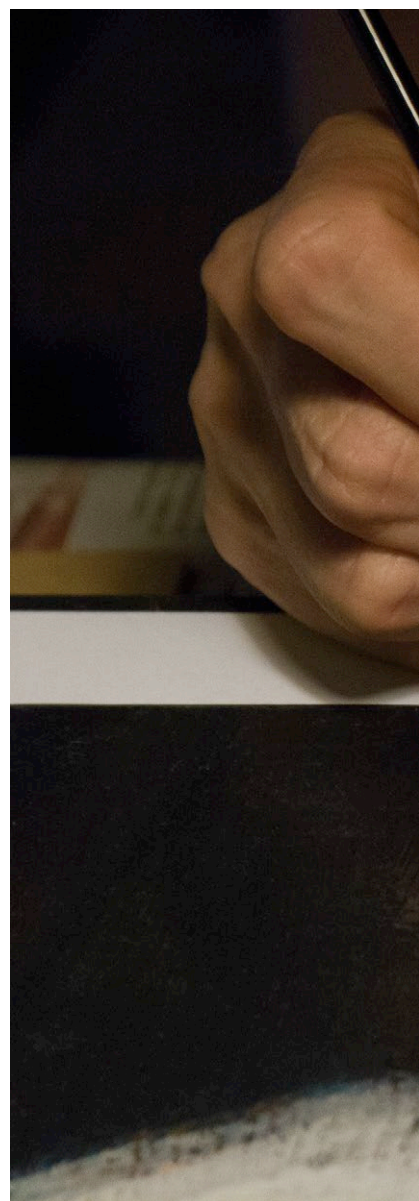
Kim Capdevila

Dept. Transport d'Art. Cultural Sense

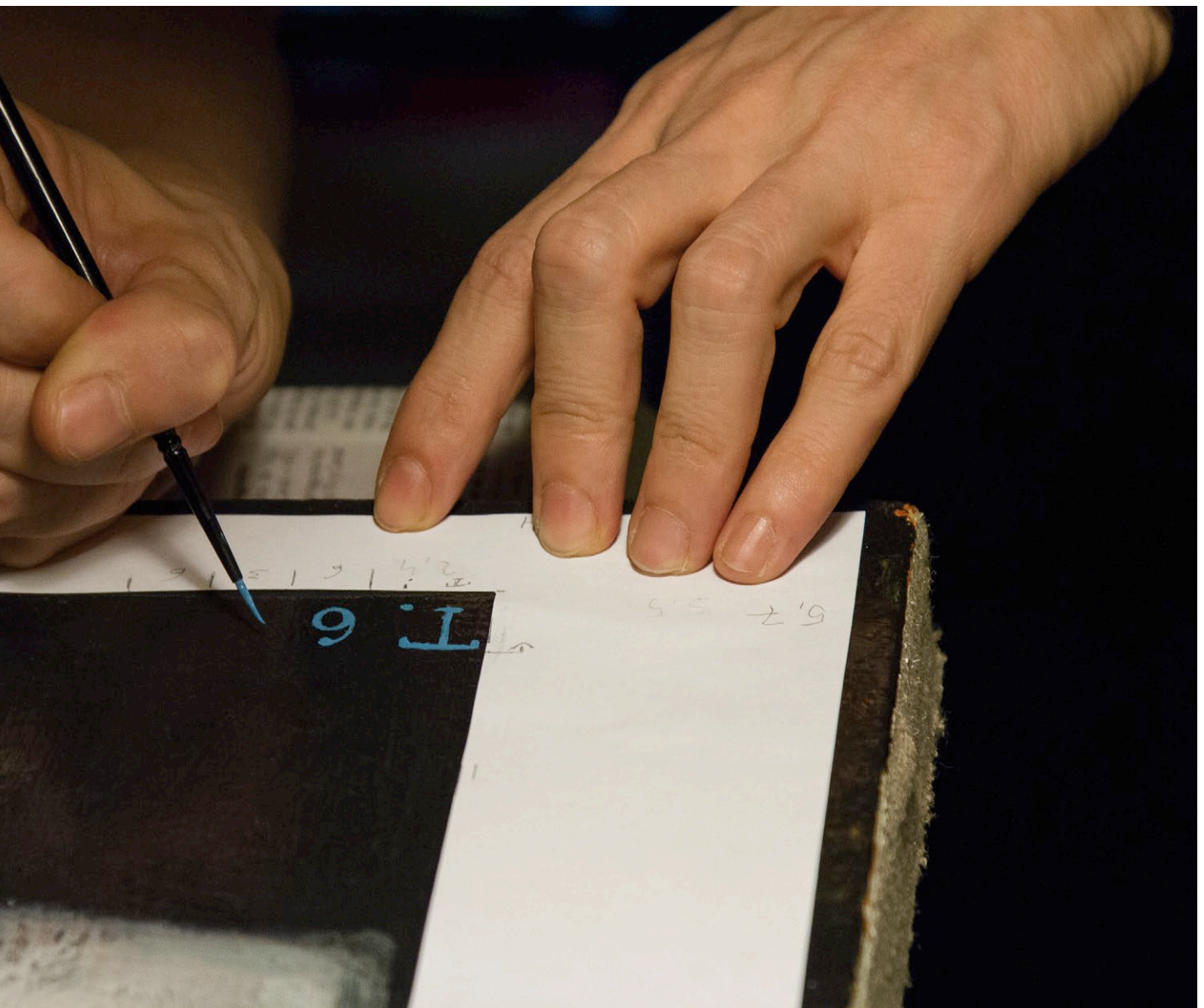
Aunque Kim fue insistiendo mesuradamente, con la excusa de poder finalizar el encargo, el Museo del Prado seguía sus propios tiempos, diversas personas debían manifestar su opinión, así que el caso empezó a demorarse. Entre tanto, Santi Sala informó del asunto a Susana López, Responsable de Exposiciones del MNAC, con quien ya mantenía una relación de confianza, y que trasladó a sus superiores el caso de la donación para estudiarlo a partir de los datos del *packing list*. Por el momento, debíamos esperar.

El siguiente estadio que nos ocupó fue proporcionar a las copias del *look* que imaginamos para las “valiosas” obras de un coleccionista ficticio, prepararlas y embalarlas para su devolución. En las dos estancias en Dafen encargamos cajas de embalaje para facturar las pinturas, pero resultaron fatalmente precarias, incluso después de reforzarlas apenas resistieron el viaje. Raquel pidió a Cultural Sense poder reciclar cajas de transporte de la empresa y las habilitó con compartimentos a medida para que las obras llegaran adecuadamente protegidas, siguiendo los estándares de un museo. Habíamos procurado realizar el máximo volumen de producción en Dafen, donde todo lo relacionado con la pintura al óleo era mucho más económico con diferencia, ya que nos excedíamos en los gastos, de modo que transportamos los lienzos montados en bastidor, a excepción del Bayeu, que por las dimensiones debimos facturarlos enrollado; a parte, trajimos molduras para enmarcar la mayoría de piezas e incluso barnices y cartones de conservación.

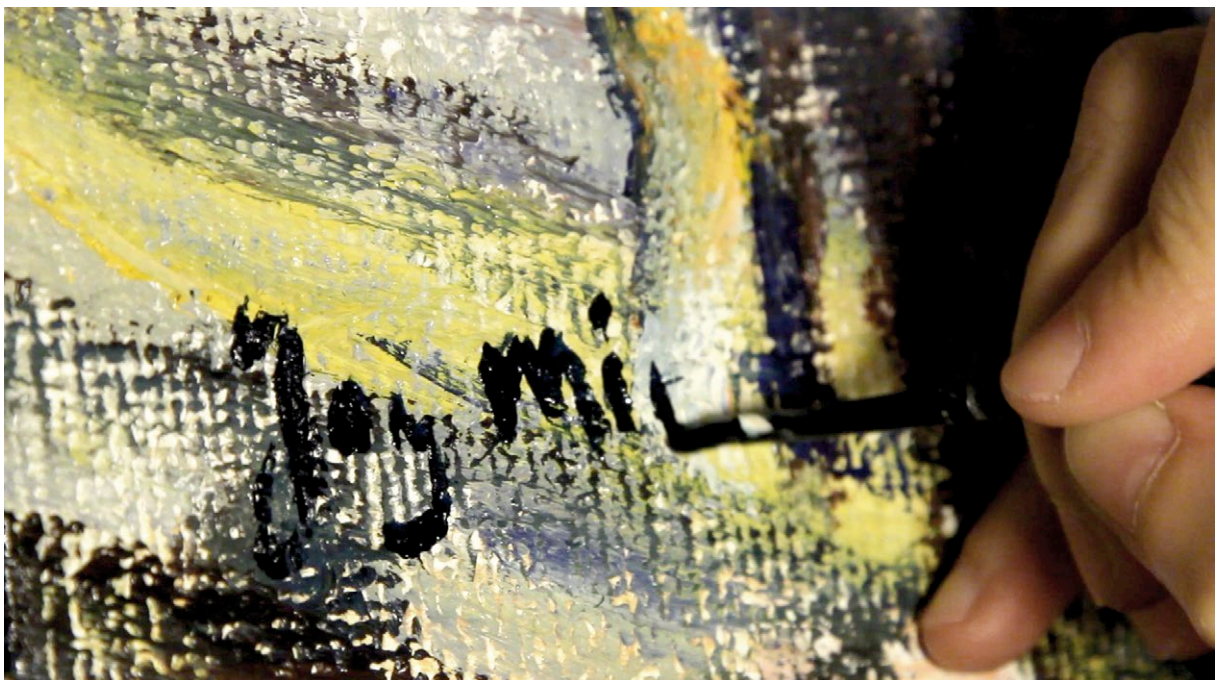
Falsificamos las firmas. Calculamos la escala, ampliamos las rúbricas de los artistas y practicamos, ya que sobre los lienzos, no cabía la posibilidad de error. También falsificamos las numeraciones de registro de las obras, buscamos ejemplos de diversas pinturas de la misma época para copiar la caligrafía; para conseguir el mismo tono de color del óleo que utilizaban los restauradores, fuimos a tomar referencias –con mucha discreción– al MNAC y al Museo Víctor Balaguer de Vilanova, que tiene diversas obras del Prado en depósito. A parte de fotografiar los detalles,



preparamos una carta de color con los óleo que habíamos traído de Dafen, usando las gamas habituales del Prado y el MNAC –rojos y azules–, de este modo podíamos comprobarlo directamente y con mayor fidelidad que en una reproducción fotográfica. Una vez secas las firmas y registros, barnizamos los lienzos y enmarcamos las telas de Bayeu, el Greco y Nogués; para el resto ya teníamos las molduras, solo necesitábamos un lugar donde nos las montaran. El último detalle fue tapar las traseras, no hacía falta fijarse en el reverso de los óleos para descubrir que los bastidores eran baratos o que los lienzos no eran antiguos, así que las cubrimos con cartón y profesionalidad. Resuelto el camuflaje que transformaba las copias en falsificaciones, simbolizado en los detalles de las firmas, las numeraciones y la ocultación de pistas que evidenciaran la naturaleza de las pinturas. Fotografiamos las piezas, las embalamos y las colocamos en las cajas.







ENTRAR POR UNA BRECHA DEL MUSEO

La mañana del viernes 23 de septiembre de 2011, Santi recibió una llamada del MNAC; le dijeron que habían comprobado la información que les había enviado sobre las obras y que eran suyas. Querían recibirlas urgentemente durante ese día. Les respondió que debía esperar a que llegaran durante la tarde por mensajería a Cultural Sense, que les avisaría y las llevaría lo antes posible; debió improvisar una excusa porque se encontraba trabajando en un montaje y no podía hacerlo antes. En torno a las 18:30 h. Raquel y Santi estaban preparados para la entrega, cargaron la caja de transporte en el camión de la empresa, ubicada en el barrio de Poble Sec, y partieron hacia Montjuic, a escasos cinco minutos. Accedieron al MNAC por el muelle de carga, estaban informados de su llegada, pero su gran sorpresa fue ver a la comitiva que les esperaba para recibir las obras: Josep Maria Amorós – Gerente de MNAC–, Susana López –Jefa de Logística–, Cristina Mendoza –Directora de Arte Moderno–, una restauradora y el Jefe de seguridad, con dos personas de su equipo. Aunque Raquel acompañó a Santi a realizar la devolución de las obras, decidimos que lo mejor era que ella no hablara, por si la traicionaban los nervios o se contradecían en algún detalle, así que todas las explicaciones –más de las que esperábamos– tuvo que improvisarlas Santi, que fue saliendo del paso como pudo. El gerente, Josep Maria Amorós, les expresó la importancia de la entrega, que había creado una gran expectativa porque las obras eran de gran importancia para el museo, tres de ellas especialmente, aunque no especificó a cuáles se refería. Estaban allí para preparar las explicaciones que deberían dar en rueda de prensa sobre el suceso.



Al abrir las puertas del camión, les sorprendió que las obras vinieran embaladas en una caja de transporte, las esperaban protegidas de modo más sencillo, o envueltas en mantas; tuvieron un momento de temor al ver el tamaño de la caja, y por razones de seguridad les dijeron que debían abrirla dentro del camión. Mientras Raquel y Santi desatornillaban la tapa de la caja, empezó la batería de preguntas. Querían saber cómo había ido el tema, quién era la persona que les hacía llegar las obras y cómo les habían contactado. Santi contestó que no habían mantenido contacto directo con la persona que quería devolver estas obras, les había contactado por email y su dirección de correo estaba compuesta de números, así que no tenían

ningún nombre; y las obras llegaron ese mismo día por mensajería tal, como habían quedado. En Cultural Sense no les sorprendió el trámite, ya que la persona había expresado desde el principio que poseía obras que pertenecían al MNAC y creía que era su obligación devolverlas al museo, pero que su voluntad era permanecer en el anonimato y esperaba que comprendieran su postura. No preguntaron nada sobre la procedencia, y el resto del trámite había transcurrido con mucha normalidad; habían facilitado todos los datos que Santi había pedido, incluso las fotos, y ellos no habían insistido en ninguna otra información.



En el interior de la caja, las obras estaban embaladas con sumo cuidado; ordenadas por tamaños en tres niveles, con separaciones de espuma para evitar golpes. El proceso de manipulación de obras de arte tiene aspectos muy protocolarios, ceremoniales incluso, que determinan las mecánicas del personal que interviene; Santi y Raquel, equipados con la indumentaria y siguiendo las prescripciones técnicas, desarrollaban su trabajo habitual, pero además en este caso, producían una doble teatralidad que condicionaba el clima de interpretación de las pinturas. Empezaron sacando las más pequeñas, Fortuny y Lucas, trasladándolas con el tissú de protección a las mesas de la sala contigua, el cuarto de desembalaje, donde las fueron descubriendo a la mirada atenta del grupo experto. La primera reacción fue de sorpresa y satisfacción al ver el estado de los pinturas, comentaron que se notaba que estaban recientemente enmarcadas y que habían sido previamente limpiadas y restauradas. Empezaron a hacer fotografías de las obras, mientras llegaba el siguiente lienzo, que fue el Nogués; los comentarios siguieron en la misma línea. Se vivía un momento de éxtasis, hasta que apareció la obra de Nonell y cambiaron las tornas; era algo que ya temíamos, pero decidimos no eliminarlo, así que no nos sorprendió la reacción. ¡Esto no es un Nonell! Anunció Cristina Mendoza tan pronto

vio la pintura desembalada, momento en que se desató el gabinete de crisis. Una situación de desconcierto que derivó en una lluvia de ideas y presentimientos negativos. Llamaron a Mireia Mestre, Jefa de Restauración, para que fuera al museo a comprobar las obras. Mientras esperaban, se fueron desatando todas las dudas, no les cuadraba nada: esto es obra de algún loco que quiere dañar a la institución, alguien tiene las obras originales pero nos ha enviado copias, no puede ser que alguien tenga esta información, tiene que haber sido alguien de dentro del museo. El ambiente empezó a tensarse cogiendo tintes cada vez más feos, pidieron ver la última pintura. Santi y Raquel colocaron sobre la mesa el cuadro de Mir; al observarlo, ya no tenían nada claro, les pareció que tenía demasiada masa pictórica pero no estaban seguros, esperaban la opinión de la restauradora.

Decidieron activar el protocolo de seguridad. El jefe llamó por teléfono a la Brigada de Patrimonio Histórico Comisaría General de Policía Judicial; para nuestra suerte, coincidió que era viernes a última hora de la tarde y habían empezado las Fiestas de la Mercè, fin de semana festivo en Barcelona; no podían contactarles hasta el lunes por la mañana. El jefe de seguridad informó a Santi de que procuraría que el lunes durante la mañana la policía fuera a la empresa para investigar sobre la persona anónima. En ese momento llegó Mireia Mestre y le informaron de lo que estaba pasando, temían sobre la autenticidad de las obras y la finalidad del envío. Mireia no dudó un momento, se acercó al Mir sobre la mesa y clavó una aguja en el óleo, giró la cabeza sonriendo y respondió con seguridad ¡Esto todavía está fresco! El espejismo de autenticidad que pudiera flotar en el ambiente se desvaneció en la evidencia de su frase. Encargamos la copia de Mir en el primer viaje a Dafen, durante el mes de abril; ya habían pasado seis meses, pero el óleo puede llegar a tardar años en secar completamente, y la constatación fehaciente de Mireia no dejaba lugar a dudas.

El equipo del museo continuaba discutiendo y especulando sobre el caso que se acababa de revelar, cuando seguridad alertó de otro posible problema, ¿qué pasa si hay algo detrás de los cuadros? Las traseras de las obras cubiertas con cartón no permitían ver si escondían algún material peligroso; decidieron comprobarlo pasándolas por el escáner. Para simplificar el proceso, se trasladaron con una de las pinturas pequeñas, el Fortuny, a la entrada principal al museo y la pasaron por el escáner de bolsos; se vio perfectamente que el bastidor y la tela no escondían nada en su interior, la pintura estaba libre de peligros. De vuelta a la sala de desembalaje, con el ánimo decaído después de tanto debatir, decidieron reponer las pinturas embaladas en el interior de la caja y dejarla retirada en ese cuarto, que era un espacio aislado y seguro. Santi y Raquel procedieron a hacerlo y al acabar les dijeron que ya se podían ir, insistiendo en que el lunes les contactaría la brigada. Les vieron quedarse todavía discutiendo mientras cerraban el camión; remontaron la rampa del muelle y salieron del MNAC, hacia las diez de la noche.



El sábado por la mañana temprano escribimos un correo al MNAC, estábamos preocupadas; la noche anterior, mientras repasábamos con Santi todo lo que había pasado durante la entrega, sopesábamos nuestros temores. El primero era que Cultural Sense tuviese problemas con el museo; aunque su participación fue crucial, nosotras habíamos tomado las decisiones y no queríamos provocarles consecuencias. Y el segundo, creíamos que para todas las partes –la empresa, nosotras y el museo– lo mejor era intentar impedir que el asunto llegara a manos de la brigada policial, no teníamos muy claro cómo podían acabar *las cajas chinas* con la justicia. Enviamos un email, conjuntamente al museo y a la compañía, dirigido a la jefa de exposiciones, Susana López, y adjuntamos a Juan Ramón Aromí. Les escribimos:

A la atención del Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Les escribimos con motivo de las obras que por cuenta anónima fueron entregadas al museo ayer viernes día 23 de septiembre de 2011. Queremos hacerles saber que estas obras son el resultado del proyecto artístico *Las cajas chinas* producido por el ICUB y realizado en el marco de BCN Producció'11, y que les son cedidas sin objetivo de dañar o crear cualquier tipo de conflicto a la institución. Deseamos informarles respecto a la naturaleza de estas copias, que les son entregadas para que ustedes hagan libremente el uso que crean conveniente, y que tengan constancia de que no se les va a pedir cuenta de estas en ningún momento. Nuestra voluntad es hacerles partícipes del proyecto invitándoles a recibir toda la información explicativa que durante esta próxima semana les podremos facilitar. Agradecemos su atención, esperando no perturbar el buen funcionamiento de la institución. Quedamos a su disposición a través de este correo para aclarar las dudas que puedan surgirles.

Montse Carreño - Raquel Muñoz
www.lascajaschinas.net

La siguiente semana empezó muy intensa, estábamos preparando la presentación del proyecto en Casa Asia, conciliando el tiempo con nuestros respectivos trabajos; en mi caso eran las clases en la facultad, pero Raquel precisamente trabajaba aquella semana con Cultural Sence, montando en el MNAC *La maleta mejicana* –el redescubrimiento de los negativos de Capa, Chim y Taro–, lo cual le resultaba una doble ironía, inmersa *non stop* en la Guerra Civil y en la contienda del museo, que no tardó en manifestarse. El martes por la mañana, Joan Ramón había sido citado a una reunión para discutir el tema de las pinturas falsas; al llegar al museo llamó a Raquel –que ya estaba trabajando– para que le acompañara a “dar la cara”. En la reunión les esperaban Josep Maria Amorós, Susana López y Cristina Mendoza, que expresaron su contrariedad y el disgusto que sentían; no entendían los

motivos que nos habían llevado a provocar este incidente y exigían nuestras explicaciones. Por su parte, Joan Ramón dijo que no esperaba que esto armara tanto revuelo, que él accedió a ayudarnos porque era un proyecto becado por La Capella y el ICUB, un órgano público relacionado con el museo; y por otra parte, él era una persona muy sensible al arte; por esos motivos accedió a participar y no vio nada negativo en ello. Raquel explicó el proyecto intentando que entendieran nuestras motivaciones, la historia a la que estaba ligado, el objetivo y la manera en que lo habíamos desarrollado; pero insistieron en el por qué habíamos obrado de aquella manera, y ella reiteró que no podía ser de otro modo. Se sentían víctimas de un engaño, a lo que Raquel argumentó de modo más rotundo que, bajo su perspectiva, el MNAC y su colección se formaron y llegaron a ser un museo importante porque en el pasado apoyaron al arte contemporáneo: este es el arte contemporáneo de ahora, es contradictorio que os posicionéis en contra. Este razonamiento pareció moderar la perspectiva de sus interlocutores; luego les informó que esa misma semana haríamos una presentación pública del proyecto, y que nos complacería mucho que asistieran.

Terminado el encuentro, Joan Ramón se quedó fuera hablando un momento con Raquel, cuando apareció de nuevo el gerente, Josep Maria Amorós, y les dijo que ya estaban todos mucho más tranquilos pero que debían decidir si asistían a la presentación de modo institucional; entonces se dirigió a Raquel y le dijo: a mi esto me parece muy bien, ya está todo claro, y la acción me ha gustado. Cuando me lo explicó, no dábamos crédito, pero además había un dato que para nosotras resultaba también muy significativo: de momento, las obras se quedaban en el museo. Les añadimos al mailing que justo aquel día enviábamos a todos:

Os invitamos a la presentación de nuestro proyecto Las cajas chinas este próximo jueves 29 de septiembre a las 19:30 h. en Casa Asia
- Sala Samarcanda - Av. Diagonal 373 – Barcelona.
Nos encantaría que pudierais venir!

LAS CAJAS CHINAS

<http://lascajaschinas.net>

Montse Carreño - Raquel Muñoz



laçapella



CASA ASIA
CPS
SCHILLING



DESLOCALITZAT

LAS CAJAS CHINAS

Montse Carreño
i Raquel Muñoz
29/09

Casa Asia- Barcelona
Dijous 29 de setembre a les 19:30h.

Presentació a càrrec de les artistes
i Oscar Abril Ascaso.

Organització: Casa Asia i BCN Producció 2011.

BARCELONA
CULTURA



Ajuntament de Barcelona

www.bcn.cat/lacapella

"DESTAPAR" LAS CAJAS EN PÚBLICO: NARRAR EL RELATO

Durante un periodo de tiempo vivimos en un estado de ausencia –sumidas en el desarrollo del proyecto–, en lo que tiene de tiempo de libertad y autonomía el proceso creativo, aunque en muchos aspectos intervengan condicionantes externos, como el contexto de una beca, el *feedback* con el jurado o la producción y los gastos. Es significativo que hayamos trabajado en la línea definida como proyecto “deslocalizado”, una modalidad relativamente reciente que amplía el marco de desarrollo y formalización al margen del formato expositivo, una consecuencia lógica del carácter contextual que adquieren las prácticas artísticas durante las últimas décadas. En este caso, aunque la subvención que recibimos comportó dar visibilidad pública, nos permitió un margen de tiempo para pactar en qué consistiría la manifestación de un trabajo que se encontraba en vías de desarrollo. La noción deslocalizar, que tiene origen en la industria y la economía, resulta reveladora utilizada para definir estos nuevos ordenamientos de la “geografía” artística; territorios que transitamos porque nos aportan otros tipos de sinergias que no suceden en el ámbito mediatizado del espacio expositivo. Sabíamos desde el inicio que nuestro tiempo-de-proyecto superaba el calendario de la beca, por eso nos resultó estimulante que el jurado mantuviera su apoyo, exigiendo dar visibilidad a los procesos pero permitiéndonos mantener el secretismo –en este caso– de un objetivo final; por lo que significa dar cabida a las hipótesis tanto como al pronóstico de unos resultados que podamos anunciar de antemano, y amplitud a los modos de testimoniar lo hecho. El registro de los procesos se ha transformado en documentación estética⁷² como resultado de factores diversos, de la desmaterialización del objeto al papel del arte en una producción de saber, desligada de los medios de representación basados en la imagen. Testimoniar el tiempo-de-proyecto, o mostrar aquello que puede documentarse,

72. Boris Groys, “La soledad del proyecto”, en Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, Buenos Aires, 2014, p. 76.

ocupa hoy en día un lugar en los modos en que definimos lo artístico, más allá de la creación de un nuevo objeto de contemplación. La documentación estética, argumenta Boris Groys, "no es arte, sino que solo se refiere a él"⁷³, reafirma la ausencia del arte. El autor señala este uso de los espacios artísticos donde lo que vemos es la vida misma, *vida-en-proyecto*, enlazando la cuestión entre la vida y el arte con la tarea de asumir una "responsabilidad estética", el compromiso por nuestros actos, con nosotros mismos y el mundo. ¿Debemos mostrarnos? ¿Cómo y para qué demostrar nuestros proyectos? Ahora me deslizo en un territorio rico en preguntas, pero desdibujado en respuestas, tan mudo como interrogado. Antes de discernir, tomaremos puntos de apoyo para abordarlo; por el momento, volvemos a desandar los pasos de lo concreto.

Todavía lejos de finalizar, buscamos un modo de mostrarnos; el proyecto se volcaba en una acción que supuestamente se desarrollaría a puerta cerrada, entre los bastidores del museo, dirigido a un grupo de personas desconocedoras de toda referencia a ese acto y sus pretensiones. En cierto sentido, un proyecto mudo, que debía descifrarse. Buscamos algún lugar donde "destapar" *Las cajas chinas* en público y poder descodificar el tiempo-de-proyecto, donde narrar el relato construido. Pensamos en Casa Asia⁷⁴ –entidad dedicada a promover el intercambio cultural entre Asia, el Pacífico y España en diversos ámbitos. Desde La Capella, Oriol Gual se ofreció a ponernos en contacto con Menene Gras, directora de Exposiciones, quien se manifestó interesada y accedió a acoger una presentación. Fijamos una fecha a finales de septiembre, un límite que en muchos aspectos determinó los ritmos, concreción y decisiones que debimos adoptar los tres últimos meses. El MNAC accedió a recibir la supuesta devolución de obras a escasos seis días de esa "cita con lo público", y nos volcamos en prepararnos aunque el Prado no daba signos de respuesta; de algún modo su ritmo se estaba desbordando fuera del nuestro. ¿Y si ninguna de las copias de Dafen hubiese entrado al museo? ¿Deberíamos presentar un proyecto inacabado? ¿Cuál sería entonces el fin y la finalidad de estas cajas viajeras?

La documentación del proceso venía a ocupar el vacío de la cosa en sí, lo artístico, lo ausente. No tenemos respuesta para lo que no ocurrió, pero ya entonces sabíamos el trabajo que comportaba salir de nuestro entorno para transmitir nuestras pesquisas, desarrollos y observaciones. A la primera presentación, el 29 de septiembre en Casa Asia, llegamos algo exhaustas, "digiriendo" los últimos acontecimientos y todavía con mucho por "cocinar", quizás por eso nos resultaron sintomáticos los símiles con los alimentos que encabezaron la sesión. Menene Gras presentó la mesa redonda, destacando el hecho de que algunos proyectos artísticos desarrollados de modo personal, o en el marco de una beca, no llegan a comunicarse al público, y en este sentido agradecía la ocasión de enlazar con La Capella para hacerlo en Casa Asia. En su introducción, Menene nombró otro de los homónimos que designa una caja china, el más antiguo y doméstico en Asia: las cajas que sirven para asar cerdos enteros. Aunque lo mencionó como el ejemplo más antagónico, su

73. *Ibíd.*, p. 78.

74. Casa Asia [en línea].
<<http://www.casaasia.es>>
[consulta: 08.10.2015].

referencia a la cocción del animal resaltaba la ambigüedad de un título que daba paso a un relato sobre el patrimonio perdido durante la Guerra Civil, un recóndito lugar llamado Dafen y el periplo de unas pinturas falsas con destino a los museos. Nos acompañó Óscar Abril Ascaso, quien nos dio paso aludiendo al aspecto poliédrico de un proyecto que crece por estratos y se despliega por capas, como una cebolla.

Nos apoyamos en nuestro archivo de imágenes para argumentar la investigación y el proceso de trabajo, un trayecto que empezaba con fotografías de *Dafen Oil Painting Village* en el presente. Situamos brevemente la noción de “fábrica de pintura” que promueven los medios de comunicación, contrapuesta a la identificación con la industria cultural promocionada por el gobierno chino; una articulación del binomio “arte y mercado” que muestra la hibridez consustancial de un mundo globalizado y las contradicciones y derivas que se producen en las interrelaciones entre Oriente y Occidente. La categorización de *pintores-trabajadores* y la superproducción de réplicas hechas a mano, la fetichización del objeto artístico y la sentimentalidad kitsch, la circulación y consumo de bienes simbólicos a niveles masivos, la demanda de originalidad y el desencaje de los derechos de autor, fueron algunos de los aspectos que consideramos al esbozar la ciudad de los copistas. Sin embargo, estas cuestiones planteaban un horizonte descontextualizado de las condiciones que lo generaron y de su historia –dimensiones que examinamos posteriormente y que hemos podido considerar en este estudio. A modo de encadenamiento, planteamos la metáfora del desbordamiento del museo, ilustrada en las imágenes de los catálogos en los quioscos de Dafen y en la predominante arquitectura construida por Urbanus: ideas iniciales que nos sirvieron como pretexto para hilar el relato ficticio de *Las cajas chinas*, una manera de aproximarnos e interpretar lo que nos produce extrañeza, a través de una apropiación y circulación de signos.

Para producir esta ficción basada en la copia, nos alejamos del contexto y nos desplazamos al pasado, desgranando la documentación de los archivos de la guerra española, una parte de la investigación basada en el patrimonio, la conservación, los testimonios gráficos y la pérdida. Abordamos el sentido de las instituciones dedicadas a la memoria desde una perspectiva distinta. En la presentación, explicamos nuestro modo de operar, en cierto sentido indirecto e intuitivo, inexorablemente abocado a recorrer el camino más largo, como en los archivos del Prado, donde listamos las numeraciones que faltaban en los inventarios, o consultamos todos los expedientes relacionados con el traslado de las obras a Ginebra para comprobar si todas seguían estando en el museo. Internet nos sirvió para agilizar el orden de la investigación, saber dónde se encontraba la información y planear los pasos a seguir; por otro lado, las publicaciones de la época nos desvelaron la información sobre los fotógrafos a través de los pies de foto, y de ahí nos llevaron a los archivos. En el caso del MNAC, la investigación nos descubrió la historia de la creación de los museos, que en aquel momento nos pareció la única manera de seguir los itinerarios de las obras antiguamente adquiridas por la Junta de Museos de Barcelona. Los in-

formas de la guerra nos guiaron a los depósitos de Olot y Darnius, y seguidamente a las reclamaciones que la Junta de Museos transmitió al Servicio de Recuperación sobre obras desaparecidas, que confirmamos en los catálogos de los museos publicados en los años 80. A medida que la historia se iba narrando, conectábamos los datos que nos condujeron a los resultados; nuestras listas nos descubrían las historias particulares: la tipología de las colecciones y la identidad de las instituciones, o las relaciones de los autores y las obras con nociones anacrónicas en torno a la imitación, la copia o la falsificación, conceptos de gran influencia en la ideología de la institución museística.

Con las antiguas imágenes –rastros de las obras– volvimos a Dafen, donde la reproducción de las pinturas incorpora las vidas particulares de los pintores-copistas. Las imágenes que documentaban esta parte, proponían un *feedback* –volteando el tiempo de nuevo en color–, para enlazar con la puesta en escena, en la que nos ocupábamos de la estrategia de la falsificación. La devolución ficticia al museo no estaba documentada, Raquel explicó la entrega de las obras al MNAC y los momentos que se vivieron. En aquella época, nosotras no sabíamos qué documentación tenía el museo sobre estas obras, tampoco si existían las fichas antiguas: pensábamos que era probable que hubieran desaparecido porque el archivo de la Junta de Museos de Montjuïc fue bombardeado. Sin embargo, localizaron la información de manera rápida, confirmado su existencia y su desaparición durante la guerra; pensamos que por ese motivo aceptaron las obras. Habló también del momento de desconcierto y la puesta en cuestión sobre la autenticidad de las obras; la sospecha provocó temor, no tanto por la falsificación en sí, como por su autoría e intencionalidad. Las dudas reflejaban el miedo a ser engañados o burlados a manos de desaprensivos, ¿porqué hacer una copias y darlas a un museo? Debe ser fruto de alguien loco que puede pretender dañarnos.

Par finalizar la presentación, pasamos el vídeo de *Las cajas chinas*, un *avant premiere* que nos evidenció que debíamos acortar la duración; fue demasiado extenso y nos obligó a acabar apresuradamente. Menene avisó de la brevedad del debate, e inmediatamente surgió la pregunta por la reacción del MNAC y el desenlace del Museo del Prado. Respondimos que la acción había sido muy reciente, conocíamos la primera reacción pero no sabíamos qué pasaría con las pinturas después de la decepción del museo, que se encontraba con copias en lugar de originales; respecto al Prado, seguíamos a la espera de que aceptaran la “devolución”.

No nos habíamos percatado de la presencia entre el público de Cristina Mendoza, que se presentó como conservadora del departamento de Arte Moderno del MNAC y aportó brevemente su reflexión. Nos felicitó por el trabajo de documentación y planteó la complejidad del momento histórico, relatado en el documental *Las cajas españolas*; apuntó que era una lástima que no exista parangón para narrar lo que supuso vaciar el Museo de Arte de Cataluña en los años 36 y 37, apenas dos años después de haberse inaugurado. El vaciado –dijo Mendoza–, como en el caso del Prado, fue una historia apasionante. Coincidíamos, después de enfrascarnos en

un relato que a nosotras sin duda nos cautivó. Respecto a la entrega, confirmó la versión de Raquel, el enfado y la decepción del museo cuya labor –una de las más importantes– es la recuperación del patrimonio. Añadió al capítulo de cosas negativas que Cultural Sense violara su confianza: una casa especializada con quienes habían trabajado habitualmente no podía despertar dudas, este fue el factor que les hizo creer que todo era cierto. Por lo tanto, pese a alabar el proyecto, desaprobó que no hubiésemos sopesado hacer algo así un viernes a última hora de la tarde. En cualquier caso, remarcó que el MNAC reaccionó como es habitual, poniendo en marcha el protocolo de actuación, sin dejar esperar al lunes para trasladar y abrir las cajas en el museo. La última inquietud de Cristina Mendoza, fue insistir en que no entendía suficientemente bien el porqué de unas obras desaparecidas, y si calibramos lo que para un museo significa la idea de recuperación del patrimonio. Aunque no lo planteó como un simple reproche –reiterando su felicitación al proyecto– sino por la dimensión de su decepción; incluso así, afirmó que si la próxima semana les volvieran a llamar para decirles que se habían recuperado unas obras, aunque pensasen que se tratará de *las cajas chinas 2*, activarían igualmente el mismo protocolo.

Nuestra respuesta resultó escasa en comparación a lo que significaba para nosotras su asistencia –que le agradecemos–; perdimos la ocasión para reflexionar ampliando el marco del debate, que se cerró sobre la labor patrimonial del museo y su desencanto. Insistimos en asumir las recriminaciones a la empresa de montaje: ellos simplemente habían colaborado confiadamente, mientras que nosotras presentábamos que serían nuestro caballo de Troya para infiltrarnos en el museo, y no erramos en la sospecha. Aunque una de las críticas que más nos reprocharon durante los días siguientes a la acción fue el momento en que sucedió –un fatídico viernes noche festivo–, no respondimos a estas quejas. No entramos a discutirlo ya que no dependió de nosotras, el museo urgió en recibir las obras aquel día sin demora. La insensibilidad del protocolo respecto a las obligaciones de los trabajadores también podrían ser tenidas en cuenta; en todo caso, pudo ocurrir en “nocturnidad” y con “premeditación” pero sin “alevosía” por nuestra parte. Sí reiteramos a Cristina que desde nuestra perspectiva y en el marco del proyecto, no podíamos hacerlo de otro modo: esa era la finalidad (entrar sin permiso). Debimos haber reaccionado revertiendo algunas cuestiones y planteando el encaje de un proyecto contemporáneo que se infiltra en una institución museística, cuyos objetivos se centran en la preservación, la investigación teórica y el enriquecimiento cultural del público. Al apropiarnos de este escenario, se produce una brecha que atravesamos intentando abrir un marco interpretativo entre la misión del museo y la cabida a expresiones artísticas no planeadas. En cualquier caso, un uso imprevisible nunca forma parte del proyecto museístico, siempre basado en la planificación, aunque sean muchos los “sucesos” artísticos cuyas premisas han atentado contra lo preestablecido para desestabilizarlo.

Óscar cerró la sesión. Su aportación –a modo de conclusión– se refirió al sentido de la práctica artística dirigida sobre la actitud y la capacidad de iluminar

otras realidades, proponer otras maneras de entender, incluso a partir de la colisión de líneas que parecen divergentes. A modo de imagen, evocó Dafen y la ciudad de los copistas enlazada por otro lado a la historia, las cajas españolas, la república y la desaparición, encadenamientos que convergen entorno a los mecanismos de nuestro patrimonio, catastro y memoria histórica. Volvió a aludir a las capas y las ventanas que invitan a entrar y descifrar a cada uno de modos diferentes, entendido como un valor y un activo principal. Por su parte, entendía los "daños colaterales" que podíamos haber provocado a ciertos profesionales y trabajadores, pero en su opinión, eran significativamente de poco impacto si nos ayudan a reflexionar lo que es nuestro ámbito profesional, nuestro contexto del arte y la realidad en la que estamos insertos.



Al cabo de un año aproximadamente, el MNAC nos contactó para invitarnos a participar en un ciclo de conferencias en torno a la exposición que estaban preparando: *El museo explora. Obras de arte a examen*⁷⁵. Nuestra reacción al recibir su email fue de absoluta sorpresa y emoción, porque "las cajas" seguían allí y pensaban en ellas. Después de pocos días nos reuníamos con Damià Martínez –responsable del Área de Programas Públicos– y Norma Vélez –Departamento de Actividades– para que nos explicaran su proposición. La muestra, comisariada por Mireia Mestre, descubría el trabajo que envuelve la expertización en el arte, la cara a menudo oculta de las obras, a través de la mirada del conservador-restaurador. Se explicaban los procesos y transformaciones que conlleva la conservación y los modos de discernir entre un original, una copia, un falso o una hiperrestauración. Nos avanzaron algunos de los casos que desplegaba el proyecto, como la reciente atribución de *La Conversió de Sant Pau* a Maíno o la *Gioconda* del Prado; a través de algunas obras destacadas, desvelaban misterios, desenmascaraban falsificaciones o ponían al abasto los trabajos de investigación científica y crítica que elabora el museo, desde una perspectiva divulgativa y pedagógica. Entre la variada programación del ciclo de actividades, incluían la proyección del conocido film de Orson Welles, *F for Fake*, y una mesa redonda sobre la problemática de la restauración del arte contemporáneo, donde intervinieron dos artistas que siempre nos han interesado: Perejaume presentaba *Pesebrismo del Cuadrado Negro* (1993), donde se fija en la degradación y el craquelado de la pintura de Malevich; y Joan Fontcuberta, *Los límites del Museo* (1995), proyecto en el que desvelaba fotografías inéditas atribuidas a Picasso,

75. Mireia Mestre (comisaria), *El museo explora. Obras de arte a examen* [exposición]. MNAC, Barcelona, 23 de noviembre de 2012 – 24 de febrero de 2013.

Miró, Dalí y Tàpies, que en realidad son *fakes* producidos por él. Nos propusieron un coloquio en torno a *Las cajas chinas*, donde explicáramos el proyecto junto a ellos para poder completar nuestra visión aclarando los protocolos que se siguieron en este caso, contextualizar la importancia de las obras para la colección y describir cómo lo vivieron desde el MNAC; nos planteaban un diálogo en el que mostrar su interés y complicidad hacia nuestra iniciativa. Nos pareció un “lujo asiático”.

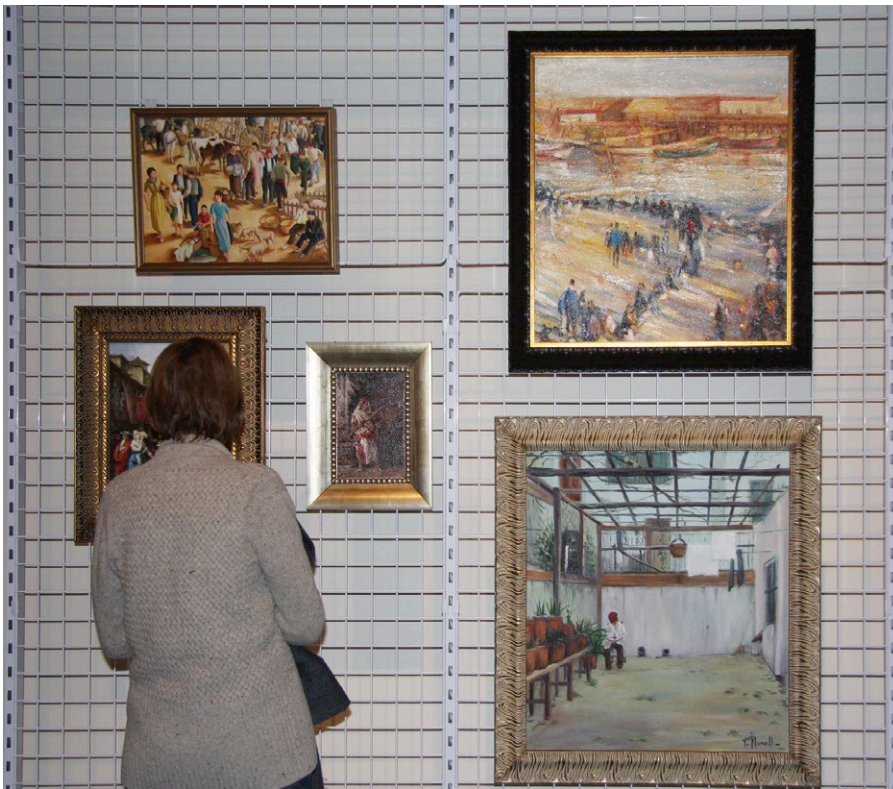
Antes de despedirnos de la reunión, Damià nos planteó una cuestión significativa: le habían pedido transmitirnos que el MNAC nos sugería recuperar las obras de *Las cajas chinas*. Sin dudar, respondimos que, como ya les manifestamos al día siguiente de “entregarlas” al museo, las obras les pertenecían totalmente y con pleno derecho para hacer lo que quisieran con ellas, con toda libertad, y que nosotras no intervendríamos ni reclamaríamos nada al respecto. Nos expresamos muy amablemente, con tono desinteresado; sabíamos que la aparente inocencia de un gesto puede esconder mayor perversidad. No teníamos ningún interés material en nuestras copias chinas, ni hubiese tenido sentido mostrarlas en otro contexto. Si nuestro objetivo era infiltrarlas en el museo, es precisamente por lo revelador que podía resultar ver cómo las reinterpretaban: si les suponían un estorbo, se deshacían de ellas, las catalogaban o las incorporaban a un discurso, como era este caso. Los usos son valiosos indicadores para examinar las perspectivas cambiantes de la institución museística frente a sus objetos, y era mucho más significativo poder descubrir si pasaba “algo”.

Bajo el título *Las falsificaciones y el valor legitimador del museo: el proyecto Las cajas chinas*⁷⁶, tuvo lugar la mesa redonda en el MNAC, el 17 de enero de 2013, junto a Damià Martínez. Presentamos de nuevo, con la sensación insospechada de experimentar el desencadenamiento de unas intuiciones alejadas, de continuar atrapadas en lo que tiene de “circular” la producción artística, bajo la ironía de tener que confesar en el “escenario del delito” y frente a las pruebas incriminatorias. Las pinturas de Dafen estaban colgadas en un lateral del espacio de la conferencia, sobre los peines de almacenaje, escenografiadas por la caja de transporte en la entrada. De nuevo nos apoyamos en las imágenes y documentación de nuestro archivo para argumentar el proyecto, un material que ya teníamos mejor controlado y dosificado, incluso el vídeo, reeditado en una versión más corta. Hacía unos meses que Pilar Bonet nos había invitado a hacer un debate con los alumnos de la Facultad de Bellas Artes⁷⁷ y habíamos aprovechado para ajustarnos, intentando mantener lo que nos parecía importante respecto al relato. Sin embargo, en esta ocasión estábamos insertas en una argumentación mayor, la exploración del museo, su examen; un desplazamiento que nos integraba en la ingeniería museal, que daba la vuelta a una experiencia concreta para gestionarla y articularla dentro del discurso expositivo.

Al inicio, Damià justificó el porqué de aquella sesión en relación a la muestra contigua, introduciendo nuestra producción artística, relacionada con las paradojas que plantean la copia, el plagio y el original en las prácticas apropiacionistas. El

76. MNAC, “Les falsificacions i el valor legitimador del museu: el projecte de les caixes xineses (taula rodona)” [en línea], *El Museu Explora. Obres d'art a examen* [dosier de prensa], p.12. <http://www.museunacional.cat/sites/default/files/premsa_explora_cat_def_0.pdf> [consulta: 09.10.2015].

77. UB, “Presentació del projecte artístic «Las cajas chinas», a la Facultat de Belles Arts” [en línea], *Revista La Universitat*, 6 de marzo de 2012. <http://www.ub.edu/web/ub/ca/menu_eines/noticies/2012/03/012.html> [consulta: 09.10.2015]. UB, “Montse Carreño y Raquel Muñoz: «La polémica, la confrontación y el debate se inscriben en el medio artístico»” [en línea], *Revista La Universitat*, 19 de marzo de 2012. <http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2012/Entrevistes/cajas_chinas.html> [consulta: 09.10.2015].



proyecto conectaba claramente con la última parte de la exposición, titulada “Es una copia” y ejemplificada en varios casos: una obra que el museo adquirió en 1947 como un original de Regoyos, posteriormente puesta en duda por un experto y desvelada como copia realizada a partir de una reproducción publicada en la revista *La Esfera* en 1920; el coleccionismo que propició las réplicas de arte medieval que proliferaron durante el siglo XIX, de las cuales el museo conserva tres palomas eucarísticas, una de ellas original; y finalmente, obras contemporáneas como las mencionadas de Perejaume y Fontcuberta.

Un aspecto de *Las cajas chinas* que Damià quiso señalar fue la metáfora del caballo de Troya, explicó brevemente nuestra acción más allá de la situación de conflicto generada. Un hecho interesante para la institución fue que el objeto de estudio fuese la colección. Este aspecto era para nosotras parte de la estrategia; para interactuar con el museo debimos profundizar en su historia y usarla, o dicho de otro modo y siguiendo con la metáfora de la guerra, “conoce a tu enemigo”, dijo Sun Tzu. La historia del MNAC es una historia de salvaciones, recordó Damià, un ejemplo claro es la pintura mural y el papel de la sociedad catalana en la preservación de este patrimonio. Posteriormente, la Guerra Civil supuso pérdidas irreparables; este factor fue lo que produjo una enorme decepción para la institución, porque puso en juego lo emocional. Raquel recordó que la guerra ha producido una contradicción, entre la imposibilidad por saber y la imposición de callar. Al inicio del proyecto, contactamos con el Museo de Bellas Artes de Bilbao para consultar sus archivos, pero nos dijeron que tenían un vacío insalvable respecto a esa época

y sus fondos, y que no tenían medios económicos suficientes para resolverlo, invitándonos a ayudarles.

Al utilizar este factor emocional y generar expectativas, la institución actuó como debía, activando cuanto antes el protocolo –Damià recordó que la recuperación patrimonial está en el ADN del museo–; se vivió cierta confusión pero no tardó en descubrirse que las obras eran falsas, desencadenando la desilusión. Respondimos que la reacción fue rápida por ambas partes, ya que en pocas horas corroborábamos que las pinturas eran falsificaciones fruto de un proyecto artístico. Sabíamos que la farsa duraría poco –recordamos que la pintura de Nonell “cantaba” de lejos, que nos delataba, pero quisimos mantenerla–, jugamos con la probabilidad del engaño, aunque la finalidad estaba centrada en la infiltración. La materia prima era Dafen tal cual es, imitación de bajo coste. En cuanto al agente emocional, pudimos ampliar la reflexión, ya que lo que provocamos fueron emociones encontradas; su ilusión, nuestra excitación, su desengaño, nuestro temor, su disgusto, nuestra dicha. Si hay algo de lo que no debemos claudicar es de sentimiento, nuestra capacidad para emocionarnos es un motor vital; en este sentido interpretamos su turbación positivamente.

Hacia el final de la mesa de debate, Damià quiso dirigir el tema hacia la falsificación integrada en la cultura de la imagen. A excepción del “aura”, las tecnologías de reproducción contemporáneas permiten experiencias expandidas de las obras, ampliadas a un alto grado de detalle y definición; señaló también algunos casos de estudio presentes en la exposición. Entre el público surgieron preguntas diversas sobre los procesos que utilizan los pintores copistas de Dafen y el precio de las réplicas, que explicamos desde nuestra experiencia con las pinturas que colgaban en la sala. Buena parte de las personas que asistieron eran conocidas, profesores, amigos, compañeros, estudiantes de la Facultad de Bellas Artes y colaboradores del proyecto; uno de los alumnos, David Terroba, planteó una cuestión que aún no había surgido. Nosotras teníamos ciertas intuiciones, pero nos interesó especialmente conocer la respuesta: planteó que ocurriría ahora con las pinturas del proyecto *Las cajas chinas*, si para el museo eran obras de arte. La respuesta era crucial y generó mucha expectación, aunque Damià se inclinó por contestar de modo indirecto, alentando la insistencia de David en definir las como arte contemporáneo, a lo que respondió que permanecerían en el museo como un material didáctico. Información interesante para nuestras conclusiones. Al día siguiente, Jorge Luis Marzo, que asistió a la presentación, nos envió el link de la entrada que había incorporado al blog del proyecto colectivo *No tocar por favor*, un archivo iniciado en 2012 que explora los conflictos que rodean a la estetización del arte y la condición política de los fenómenos culturales, donde el museo ocupa un lugar central. Su última frase resumía este dile-



78. Jorge Luis Marzo, "Las cajas chinas" [en línea], *No tocar por favor*, 18 de enero de 2013. <<https://notocarporfavor.wordpress.com/2013/01/18/las-cajas-chinas/>> [consulta: 09.10.2015].

ma que supone para el MNAC tener que gestionar algo que no ha elegido, aunque debido a su naturaleza sigue allí, flotando en ese "limbo": "Ayer, en una sesión abierta al público, las artistas presentaron junto a los responsables del museo el proyecto. Muy interesante el debate sobre cómo considerar a partir de ahora esas obras: ¿son obras de arte?"⁷⁸

MINIFICIÓN PARA UN AUTÉNTICO GRECO

¿Y que pasó con el Museo del Prado? No podemos cerrar aquí, sin plantear lo fallido, lo pendiente o lo futurible; aspectos que alimentan las preguntas más que las respuestas, sugiriendo que lo que nos atrae no es una meta determinada sino mantener abierta la brecha de las probabilidades que hacen tambalear nuestras propias convicciones. "Quizás esta podría ser una característica de la investigación artística: poco eficiente, o en realidad nada eficiente, circular, antilineal, temerosa de llegar a cualquier conclusión, desembocada en la búsqueda, que huye del final de la misma como de la peste"⁷⁹, escribía Dora García. No hay un fin concluyente, porque una de las funciones del arte es debatir lo categórico. Volviendo entonces a lo inconcluso, a la semana siguiente de la acción en el MNAC, Kim Capdevila contactó de nuevo con Gracia Sánchez, intentando conseguir la aceptación de la entrega en el Museo del Prado. Anteriormente les había avisado de que se pronosticaba el cierre de la empresa, aunque esto no tuvo nada que ver con nosotras.

30 de septiembre de 2011, 14:10, Gracia Sánchez escribió:

Kim:

Sería posible que nos enviarais fotografías de calidad de ambas obras?

Un saludo,

Gracia

13 de octubre de 2011 14:12, Kim Capdevila, Asunto: Re: entrega obras:

Hola Gracia,

Al final ¿qué hacemos con los cuadros?...Nosotros estamos a la espera de la resolución del ERE de la Generalitat, que suponemos llegará mañana o el lunes como tarde, una vez llegue nos dan la carta de despido y dejaremos de venir a la oficina...! No me gustaría que se quedaran aquí.

Ya me dirás

Gracias!

13 de octubre de 2011 15:36, Gracia Sánchez, Asunto: Re: entrega obras:

Hola Kim:

Pero que han dicho las propietarias al respecto?

79. Dora García, "Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar", en VV.AA., *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. MACBA; Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2011, p. 62.

Al museo, que yo sepa, no han escrito. Deberían ponerse en contacto con la Dirección y una vez sepamos qué pretenden hacer, el Prado podría tomar una decisión.

Gracia

13 Oct 2011 16:46:07, Gracia Sánchez, Subject: RV: entrega obras:

Kim: me informa el Director de conservación que, si son reproducciones, no tienen ningún interés para nosotros.

Gracias por todo,

Gracia

iReproducciones! Cuando Kim nos reenvió este último correo, añadía “estos han hablado con alguien”. La suposición de Kim nos pareció muy posible, ya que las dos instituciones están en contacto, pero no llegamos a saberlo con seguridad, ¿cuál fue el fallo? Lo desconocemos ¿Y qué hacer con las copias? Durante un tiempo especulamos entorno a otras posibilidades, entre ellas, realizar una acción más performática escenificando la salida de las obras durante la Guerra Civil, como si viéramos la secuencia de *Las cajas españolas* marcha atrás: llegar con un camión por el Paseo del Prado hasta la entrada principal del museo y descargar *Las cajas chinas* en la puerta. Buf, imposible, el muelle de descarga está en la fachada de atrás. La siguiente opción que barajamos fue entregar las obras en la Moncloa, porque al fin y al cabo el Bayeu se volatilizó allí; pedimos a Kim si podía indagar cómo entregarles obras de arte y su conclusión fue que debíamos contactar directamente con entrega de mercancías, porque no consiguió encontrar a ningún responsable de patrimonio o figura similar. A todo esto, consultamos presupuestos de empresas de transporte –ya no podíamos contar con Cultural Sense, declarado el cierre– para saber el precio de un camión con rampa elevadora que pudiese llevar las dos cajas de Barcelona a Madrid; los tamaños y pesos son considerables, la conclusión era que necesitábamos otra subvención. Pensamos también en la posibilidad de infiltrarlas en alguna de las grandes casas de subastas de arte, como Sotheby’s por ejemplo; un giro conceptual que entroncaría con el abundante mercado de las falsificaciones artísticas, para sumarnos a los incontables casos que nos llegan a través de los medios. Sin embargo, ahí perderíamos el hilo de la historia que alimentó estas réplicas, y el museo no tendría noticia de ellas.

Nos hemos ido embarcando en otros asuntos y proyectos, mientras las enormes cajas de el Greco y Bayeu se han acomodado en nuestra vida –para incomodarnos–, aunque esta especulación teórica es también un síntoma de que “algo quedó en el tintero”, las cosas que no se hicieron o las que no profundizamos. Lo que nos chirría, interpela, empuja: fricciones, al fin y al cabo. Estos últimos meses, al volver sobre nuestros pasos, hemos reflexionado sobre diversas cuestiones y hemos descubierto pistas e indicios en la historia de la guerra o en las colecciones que entonces pasamos por alto, y que podrían habernos conducido a

otros desenlaces. Otro factor que hemos podido comprobar ha sido el desarrollo de los fondos documentales en red en los últimos años, todos los archivos que en su día consultamos *in situ* han indexado y volcado en internet una parte importante de material, que nos ha servido para seleccionar mejor algunas de las imágenes que ilustran este texto; en el pasado, esta disponibilidad e inmediatez, sin duda habría ampliado nuestro margen de tiempo para la producción.

La escena final post-créditos ha dejado de ser algo excepcional, esperamos ver ocupar lo que antes fuera *The End* por el continuará, como una promesa de repetición fílmica venida a satisfacer nuestra atracción por la serialidad. Ficciones que no aspiran a la construcción de objetos únicos, sino a la multiplicidad de relatos que operan en el universo de los sedimentos⁸⁰, los reciclajes compartidos, las similitudes y diferencias con las que esperamos reencontrarnos; aunque a veces nos desconcierta o nos inquieta saber que los héroes de Marvel tienen hijos, rondan zombis ahí fuera, Moriarty escapó a Sherlock, Darth Vader aun respira, o en la tierra extinguida suena un teléfono. Algunas escenas metafictionales ironizan las fronteras entre la ficción y lo real, cuando los personajes atraviesan la fina membrana que nos separa del relato. Los créditos se convierten en una minificción, funcionan como una intriga; antes que plantear un cierre, descubren tramas incompletas, rescatan historias cruzadas o abren cajas chinas.

Lo cierto es que existe un Catálogo Monumental de Toledo⁸¹ que fue encargado en 1904 al Conde de Cedillo, quien lo entregó al Ministerio en 1919, aunque no llegó a publicarse; el original constaba de cinco tomos que Juan Antonio Gaya Nuño revisó para su publicación en 1959: sus correcciones y tachaduras se aprecian en el manuscrito. Otra parte inédita correspondiente a la catedral, encontrada por un familiar del Conde, fue corregida y publicada posteriormente por la Diputación Provincial de Toledo. Actualmente se conservan numerosas fichas, fotografías y datos del patrimonio arquitectónico y artístico que han entrado a formar parte del Catálogo Monumental de España (1900-1961)⁸², proyecto iniciado en 2008 por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) y el Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), y dirigido a la conservación de los ejemplares del catálogo de bienes monumentales españoles. Este fondo, depositado durante años en la fototeca del Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia (Madrid), se ubica actualmente en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC. En este tiempo se han iniciado las labores de restauración y digitalización y se ha preparado un sitio web que permite su difusión. Localizamos este catálogo durante estos últimos meses, buscando imágenes de la iglesia parroquial de Calera anteriores a la guerra, y esta vez las encontramos.

La crónica de Toledo y su provincia incluye la iglesia de Calera y, para nuestra sorpresa, cuenta con una entrada sobre la pintura del Greco y taller, *Santo Domingo de Silos*, que según el Conde de Cedillo estaba colocado en el presbiterio a la izquierda

80. Jordi Balló; Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Anagrama, Barcelona, 2005, p. 9.

81. Jerónimo López de Aya-la y López de Toledo, *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo* [en línea]. Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Toledo, Toledo, 1959. <http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_toledo.html> [consulta: 09.10.2015].

82. Instituto del Patrimonio Cultural de España; Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, *Catálogo Monumental de España (1900-1961)* [en línea]. <http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt> [consulta: 09.10.2015].

- 42 -

CALERA.

En la iglesia parroquial:

48 Sto. Domingo de Silos. Pintura al óleo en lienzo. Figúrase al santo de más de medio cuerpo y tamaño natural, en actitud benedicta y con una calavera en la mano izquierda.)

(Alto, 1'10^m.)(Ancho, 0'84^m.)*Anónimo*
Pintura. Escuela toledana. Siglo XVII.

Está colocado este cuadro en el presbiterio, en alto, al lado del Evangelio, ó sea, á la izquierda del retablo mayor. Es propiedad del Estado y procede del antiguo Museo de la Trinidad, de Madrid, desde donde, mediante instancia elevada en Julio de 1888 al Ministro de Fomento por D. Manuel Diaz Rubio y Carmena, párroco de Calera, fué concedido el cuadro en calidad de depósito, con otros cinco más que hay en la misma iglesia.

En el ms. Inventario de los cuadros y escultura del Museo nacional, que comprende los que estaban en el edificio de la Trinidad, existente en el archivo del Museo del Prado (vol. II) figura el cuadro, con el número 636, como original del Greco. Consta también como de este autor en el Catálogo de las obras del Greco que trae Cossío en su reciente obra (vid. volumen II, pag. 556). En cambio Cruzada Villamil en su Catálogo provisional... del Museo nacional de Pinturas (Madrid, 1865) lo incluyó entre los cuadros anónimos de escuela toledana, (pag. 161). Ennegrecido hoy y colocado á mala luz y á bastante altura, no es fácil juzgar con entero conocimiento de causa; si bien puede apreciarse en él, si no la mano del Greco, la influencia de su segunda manera.

49 El tránsito de S. Simón Stok. Pintura al óleo en lienzo.

San *Van de Pere, pintor madrileño del siglo XVII*
El santo aparece moribundo entre dos ángeles. Arrodillados ante él hay varios religiosos y menesterosos; y en lo alto del cuadro una gloria con la Santísima Trinidad y la Virgen.

M. de
Alto, 2'04^m x 3'84^mAncho, 3'84^m

Pintura. Escuela madrileña. Siglo XVII.

Antes de ser poseído del Museo Nacional de la Trinidad, repartido por el Museo de Luchana.

Jerónimo López de Ayala,
Catálogo Monumental de la
Provincia de Toledo (pueblos).
A-M. Publicaciones de la
Excelentísima Diputación
Provincial de Toledo, Toledo,
1959, p. 42.



Jerónimo López de Ayala,
*Catálogo Monumental de la
Provincia de Toledo. Foto-
grafías*. Publicaciones de la
Excelentísima Diputación
Provincial de Toledo, Toledo,
1959, p. 19.

del retablo mayor. Los datos que constan en la ficha, corregidos por Gaya Nuño, se corresponden con los ya citados de los inventarios del Museo del Prado y los catálogos de Cossio y Cruzada Villaamil. Y lo último, pero no menos importante, incorpora una fotografía de la pintura original! Al mirarla, experimentamos algo similar a ver a un *rinoceros* después de seguir sus huellas e imaginarlo blanco como un *unicornis*; tarde o temprano teníamos que encontrarlo, aunque –en esta tenebrosa imagen– sea negro y feo. Pero la cuestión es ¿podría despistar esta reproducción a los expertos del Museo del Prado?

SERIE DE PINTURAS: DAFEN *HAND-READY-MADE*



Santo Domingo de Silos
Simulación de la pintura del
Greco
110 x 84 cm





El Ciego y el Lazarillo, tapiz
 del cartón *Un ciego tocando
 la gaita y un niño los hierros*
 Francisco Bayeu, 1799
 218 x 152 cm





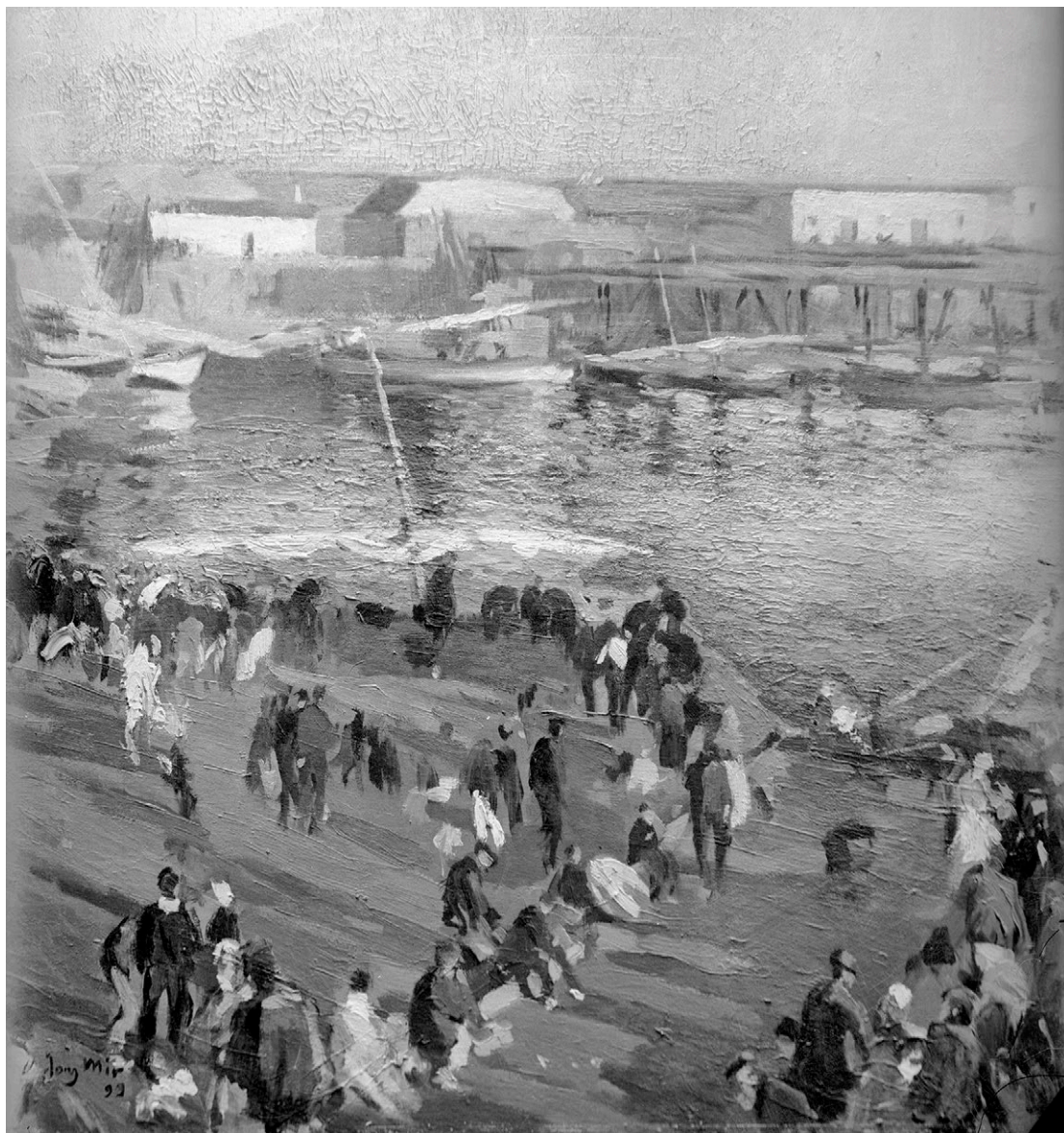
Tarde de carnaval
Eugenio Lucas
46 x 36 cm





Centinela árabe
Marià Fortuny
30 x 21 cm





Marina
Joaquim Mir, 1899
78,5 x 74 cm





Un pati gris
Isidre Nonell, 1890
84 x 78 cm





Mercado de Olot
Xavier Nogués, 1936
40 x 55 cm



ENLAZAR UN CÍRCULO DE IDEAS:

CONCLUSIONES





Pero, al regresar de tus viajes, el objeto construido resulta no ser ya aquella “cosa” que tanto te fascinó cuando la elegiste.

Se ha convertido en una criatura viviente, inmersa en todas las cuestiones y consideraciones con las que el barro de tu camino la ha salpicado y que ahora la rodean a modo de “campo”.

Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades*, p. 11.

DESPLAZAMIENTO

La trayectoria que hemos desplegado –el proyecto construido– originó un diálogo expandido entre dos emplazamientos –China y España. Realizamos un viaje transversal y diacrónico, dirigido a generar una narrativa ficticia a la vez que verosímil en torno a la copia y lo falso –y su desestabilizadora relación con la reproductibilidad del *objeto único*. Perseguimos provocar una situación perceptiva alterada, una fricción en “lo real”: un roce, donde la ficción produce un efecto de realidad. El relato de *Las cajas chinas* ha circulado por un escenario que asocia la macro-factoría de copias chinas con las grandes fábricas de la memoria; la producción masiva de réplicas de pinturas célebres elaboradas manualmente al óleo por la vasta comunidad de pintores de *Dafen Oil Painting Village*, transforma la noción de valor simbólico del patrimonio que configura el museo. El dispositivo museístico descontextualizó los objetos artísticos, convirtiéndolos en signos susceptibles de recombinación, y creó valor material de los bienes culturales. En el reverso del sistema artístico –como la cara opuesta de una moneda– situamos al gran aparato de la reproductibilidad china, que genera el beneficio del desarraigo de esos signos –perpetuamente disponibles para el reciclaje– y los pone a circular de nuevo. Nuestro objetivo concluye al introducir las copias chinas en el museo camufladas como “originales”, resultado de una maniobra de re-significación de la estructura de relaciones que enlaza el patrimonio cultural y los consumos globales.

HIBRIDEZ

Partimos de la noción de hibridez cultural –ampliamente utilizada desde la perspectiva de las disciplinas sociales y los estudios culturales– para pensarla en conexión con el conjunto de procesos del consumo¹, desde un contexto socio-cultural redimensionado a escala mundial. Un panorama heterogéneo y disperso que desterritorializa los imaginarios –la memoria y los lugares–, debido a que los bienes y los mensajes coexisten, se yuxtaponen y redistribuyen. Cultura y mercado forman una ecuación que describe la experiencia presente en la que las actividades del consumo manifiestan un sistema ensamblado; la apropiación, producción y uso de bienes simbólicos procede de un territorio híbrido, reflejo de visualidades ubicuas y desubicadas. Al reseguir las estructuras de reproducción cultural a escala macro, se evidencia la implantación de unos modelos sobre otros. En el caso concreto de las réplicas de obras maestras que se fabrican en Dafen, los símbolos de la alta cultura –considerados valiosos– se transforman en imitaciones de pintura barata; miríadas de remedos de la *Mona Lisa* parten diseminadas en contenedores, destinadas a las clases populares: es un ejemplo paradigmático de un fenómeno internacional que se configura bajo un modelo globalizador de la cultura. Estas reproducciones de iconos artísticos no se corresponden con artesanías ni representan lo local, sino que forman parte de un repertorio de signos híbridos que hacen uso del capital cultural como un recurso: son apropiaciones y mezclas entre lo culto, lo popular y lo masivo, transformadas en un stock de mercancías, objetos kitsch o *souvenirs* decorativos, que nos remiten a los productos de bajo coste *Hand Made in China*.

El foco copista de Dafen es hoy un centro neurálgico productor de un flujo interminable de signos multiculturales, imágenes de la historia del arte iteradas y reclasificadas bajo categorías comunes que operan un borrado de la noción de estilos artísticos para ser redirigidas hacia ese espacio metafórico de “lo global” y el hiperconsumo. *Dafen Oil Painting Village* es una *semiosfera* que hace tabula rasa –cero semiótico– para crear una ontología propia del arte y lo histórico por la repetición; su taxonomía se rige por la abundancia y la similitud formal, generando denominaciones confusas: pinturas de paisaje, gente europea, flores, retratos, abstracto, antiguo, contemporáneo o *masterpiece*. La eclosión de la marca Dafen asociada a las reproducciones de óleos al por mayor, ha emergido con el empuje de las políticas aperturistas iniciadas por Deng Xiaoping a finales de los setenta. Su desarrollo es fruto de un modelo apoyado por el gobierno para promover las industrias culturales, potenciado por las altas demandas de consumo de artesanías auténticas, que valoran la “creatividad” identificada en la pintura hecha a mano; un caso que ejemplifica el denominado milagro económico chino. Las reformas políticas y la implantación de economías de mercado han favorecido el crecimiento industrial y la formación de clústeres o concentraciones fabriles. En un corto periodo

1. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 1995.

de transformaciones aceleradas, se constituyeron los factores socioeconómicos que movilizaron y congregaron a miles de pintores, que actualmente abastecen los mercados globales, respondiendo a una demanda sostenida en el tiempo que narra la historia de la *pintura de exportación* y el comercio chino con occidente. La aldea de Dafen, sita en los límites de la Zona Económica Especial de Shenzhen, está ubicada en una de las principales arterias del comercio mundial y del intercambio cultural. Sus antecedentes están ligados al desarrollo de la industria de la pintura comercial y a un consumo de lo chino que no es contemporáneo; en nuestra observación nos remontamos a las ancestrales factorías del sistema de comercio colonial en Cantón, que dan origen a la clasificación histórica de la llamada *pintura de exportación*, una producción artesanal y artística iniciada en el siglo XVII cuya demanda, producción y consumo nunca ha llegado a desaparecer. En el siglo XXI, la “renovada” *chinoiserie* se identifica con un cosmopolita gusto por el plástico kitsch y la cultura shanzhai de la copia *low cost*. Las pinturas comerciales –trabajo de un flujo de incontables pintores profesionales fuera de la élite que dispersan imitaciones en los anchos mercados de consumo– descansan incómodas al amparo del Estado chino, que promueve el próspero negocio de réplicas de obras canónicas, a la par que son polemizadas por los medios internacionales, que denuncian las sistemáticas infracciones de los derechos de autor.

Al fijarnos en *Dafen Oil Painting Village*, la concepción de la pintura como producción es forzada hasta su límite conceptual ², alimentando el imaginario cultural que simboliza la *fábrica de pintura* en antítesis al *locus amoenus* de la pintura como singularidad. El *chinese painter*, ligado a la manufactura y ensalzado por sus habilidades imitativas, se erige como la figura antagonista del artista original. Presentada como un sueño exitoso, la ciudad de los pintores copistas se presta a una narrativa construida través de relatos individuales, modos de vida que persiguen la libertad creativa y la fortuna empresarial, retroalimentando un “ideal artístico” que renueva la utopía del triunfo económico a la nación. Las formas múltiples de la apropiación pictórica, la hibridez cultural, el comercio y el consumo, se prestan a exploraciones conceptuales y estéticas, empujándonos a examinar los discursos de la originalidad, la autoría, la imitación, la copia y lo falso. Estas mercancías también representan universos simbólicos, expresiones en los límites culturales basados en el ensamblaje de signos, medios de transmisión que reproducen manualmente al óleo los deseos de quienes las producen, comercian o consumen. Las réplicas que elaboramos en Dafen se convierten en un punto de unión, un nodo que conecta *la vida social* ³ de las pinturas –y los significados inscritos en sus formas, usos y trayectorias– con su transposición al museo, en tanto que representación del fetichismo de lo artístico. Al hilo de la reproductibilidad como precepto y *concepto viajero* ⁴, decidimos “viajar” con las pinturas, centrando nuestra atención en ellas mismas, no solo como productos, bienes u objetos, sino como artefactos activos que poseen su propia biografía.

2. Philip Tinari, “Original copies: the Dafen Oil Painting Village”, *Artforum*, Vol. 46, n° 2, octubre de 2007, pp. 343-351.

3. La expresión “la vida social de las cosas” de Arjun Appadurai (1986), titula su ensayo dedicado al valor social de las mercancías y la circulación de cultura.

4. Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac, Murcia, 2009.

MATRIOSKA

El relato de *Las cajas chinas* se desdobra como una *matrioska*, albergando en su interior las capas subyacentes que pusimos en correspondencia, los vínculos que al cruzarse desencadenan un acontecimiento; un guión que ha tratado del uso de los archivos, los *fakes* y el museo, ideas que impulsan al proyecto en tanto que dispositivo performativo, construyendo un contexto para proyectar nuestra experiencia en el orden de la visualidad. Elaboramos un contexto que nos permitiera dotar de sentido desde la acción, una ficción con la que sostener una realidad inexistente para alcanzar un efecto ilusorio. Bajo la premisa de infiltrar las copias chinas en el museo, orquestamos la *mise-en-scène* alrededor del objeto, un escenario de encuentro en el mundo posible de la ficcionalidad del proyecto. Compartimos e hicimos uso de la noción de teatralidad que practica la exposición en la metodología del museo, armamos un universo representacional coherente, parasitando sus mecanismos para provocar una brecha por la que entrometernos. Unas copias transformadas en obras falsas desencadenan la polémica en la institución, una clásica trampa inspirada en los caballos de Troya de innumerables falsificadores que han tergiversado la autoría de las obras para consumir sus emboscadas. La mixtificación se basa en la apariencia, la simulación y el fingimiento, suscita el entusiasmo que favorece al engaño, genera expectativas basadas en el factor sensitivo y el efecto ilusionista que desplaza del campo de visión lo que no debemos ver.

MUSEO

El *leitmotiv* original de las instituciones museísticas es la conservación de sus objetos; han sido descritas como limbos, templos, mausoleos o palacios, instructores de los saberes y las creencias, contenedores de los elementos y las representaciones de lo sagrado y lo profano. Son búnkeres de la memoria del mundo. En su ADN está coleccionar, clasificar, conservar y proteger de la desaparición. Al pensar en una intrusión de réplicas chinas en nuestros museos, utilizamos esta pulsión utópica del museo, en tanto que archivo, para preservar el pasado –entender el presente y proyectarse en el futuro–, garante histórico de los testimonios que nos permiten comprender críticamente nuestra contemporaneidad. Por este motivo, al hacer creer a la institución que les eran restituidas obras pertenecientes a sus colecciones, manipulamos su percepción, activando la tecla de alarma que moviliza sus instintos: la utopía del archivo completo. Una tecla que abre la puerta de entrada.

Nos propusimos “desbordar” el museo ocasionando un “trasvase” de copias chinas, una finalidad que nos requirió indagar en sus colecciones como objeto de estudio. Construimos uno de los ejes principales del relato de *Las cajas chinas*

entorno a una historia reciente que cruza la cronología del patrimonio histórico y artístico español, llevando al límite las nociones de preservación de la memoria contenida en sus objetos; un relato que se ha instaurado como uno de los mayores hitos en la historia de la política y las instituciones artísticas de nuestro país y que ha constituido un constructo épico sobre la salvaguarda de la cultura en un momento de crisis: la desaparición y destrucción del patrimonio artístico durante la Guerra Civil. El arte salvado de la devastación ha formado parte de los discursos ideológicos. Utilizado en el pasado como arma arrojadiza de la agitación propagandística, ha revelado el carácter político de la apropiación y los usos del mensaje identitario contenido en los testigos de la memoria: los bienes patrimoniales. Este hecho nos llevó a fijarnos en aquellos olvidados, los desaparecidos, los que se debieron armar trincheras o convertirse en polvo de sepulturas. La guerra es pérdida. Los protocolos de documentación, preservación y evacuación que se llevaron a cabo durante la contienda española –hasta entonces inéditos–, constituyeron un campo de ensayo, sentando las bases para los organismos internacionales, que irremediablemente debieron actuar en un tiempo inmediato, al declararse la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, pese a la llamada lección española, la historia desanda a menudo para descomponerse repitiendo sus imágenes: Irak, Afganistán, Egipto o Siria.

ARCHIVOS

El relato de las (fingidas) obras restituidas nos hizo investigar los avatares del patrimonio español en tiempos de guerra en archivos, fototecas y catálogos –algunos surgidos como complemento indispensable para la salvaguarda–; un vasto fondo documental en el que focalizamos las dos capitales cruciales –primera y última– de la trayectoria que siguió el Tesoro acompañando al gobierno de la República: Madrid y Barcelona. Dos colecciones de entidad pública fueron protagonistas de esta epopeya y, en la actualidad, representan de modo emblemático el relato histórico del arte español y catalán: el Museo del Prado y el MNAC. Nos abismamos en sus archivos –en busca de obras perdidas–, contagiadas del sentido benjaminiano de la historia⁵, interpelando a la interpretación complementaria que activa la memoria dialéctica de las imágenes. Un archivo *post-it*, no lineal sino reposicionable, apto a las correspondencias inter-temporales y los procesos del montaje, se fue generando durante el proceso. Porque el archivo acumula y se ordena por yuxtaposición del tiempo, es –como el museo y la biblioteca– una heterotopía y heterocronía⁶ que encierra en la ilusión de un *continuum* todas sus oportunidades perdidas. ¿Cómo reordenar un sinfín de citas, referencias y láminas? Descubrimientos fortuitos, anécdotas y apariciones componen un atlas propio que se re-escribe e inscribe en la memoria, a medida que las imágenes van

5. Miguel Ángel Hernández-Navarro, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas, Murcia, 2012.

6. Michel Foucault, “Des espaces autres”, conferencia en el Cercle des études architecturales el 14 de marzo de 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984.

tomando posición⁷ y se adhieren a la mesa de trabajo, para hacer visibles sus anacronismos, impresiones que se instalan en el presente tomando partido en nuestra “actualidad”.

FAKES

Nos interpelan, salen a nuestro encuentro imágenes que ponen en movimiento la noción de copia. El sedimento de la reproductibilidad de la pintura previa al advenimiento de la fotografía y la actual sobreabundancia de réplicas, imitaciones y falsificaciones de la meca china del óleo, establecen correspondencias, lecturas a dos tiempos y relaciones históricas con las copias pintadas a mano. Rastreamos obras y autores entre las pinturas perdidas en la Guerra Civil, incorporándolas al relato. Un santo desaparecido nos enlazó con el Greco. La influencia de su estilo a finales del XIX y su redescubrimiento a principios del siglo XX, provocaron la proliferación de estudios y la alta demanda de sus obras –que se extendió al extranjero–, especialmente de su última etapa, que culmina con la creación de los apostolados. La abundante cantidad de estas series se explica por las copias de taller, las imitaciones de época y las falsificaciones modernas. La producción de la *factoría del Greco* fue fruto de un sistema sostenido en la noción de estilo que interesó en la época, del aprendizaje de la pintura basado en la copia y de la reproducción de lienzos como medio habitual de difusión. El legado del “Greco y su taller” nos recuerda que, aunque la fabricación seriada es una concepción fordista –que cambiaría la conciencia occidental sobre los productos obtenidos en serie–, la producción de copias artísticas se remonta al Renacimiento. Precedidos por los talleres medievales, los artistas renacentistas dieron continuidad a los métodos de trabajo seriado a través de los *modelli* pintados por el maestro y las ediciones limitadas, consideradas auténticas aunque tasadas con inferior valor. El ordenamiento de la producción en los obradores, derivó en una diversidad de copias de variada calidad que determinaron las metodologías de los historiadores para considerar la autoría, basándose en los grados de “la mano del artista” y la imitación. Sin embargo, la labor de separar grecos “auténticos” de las réplicas de taller y de plagios ajenos, ha confirmado la complejidad de las atribuciones. Las falsificaciones abundaron en el siglo XIX, sembrando las incipientes colecciones museísticas de manufacturas de la antigüedad que posteriormente han sido atribuidas como copias o mixtificaciones, lo que ha ido derivando en sucesivas reordenaciones bajo las jerarquías de valor del original y la copia que dominaron el siglo XX.

En una época de gran demanda de pintura del Siglo de Oro español en Europa, Eugenio Lucas, *nuestro pequeño falsificador*, suministró de falsos Goyas y Velázquez a coleccionistas y museos. Al encontrar la pintura de una comparsa, quisimos compensar las ocasiones perdidas de reivindicar su faceta de falsario, a la que se

7. Georges Didi-Huberman, “Cuando las imágenes tocan lo real” [en línea], conferencia de apertura del *Curso de apreciación del arte contemporáneo | Cuando las imágenes tocan lo real*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 3 de abril de 2007. <http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf> [consulta: 16.12.2014].

aplicaría también su hijo, Eugenio Lucas Villaamil, pintor e imitador suyo. La creatividad estilística de su producción pictórica parece abocada al influjo de Goya, aunque desde otra perspectiva; su modo de operar se traduce en la imitación de bocetos y versiones preparatorias y en la reproducción de estilos: toda una trayectoria que combina altas dosis de talento y dominio técnico para elaborar productos tan verosímiles que engañaron a los expertos, y que dieron lugar a tantos errores y confusiones.

Un centinela árabe nos conectó con los imitadores de Fortuny y las abundantes copias e imitaciones que irrumpieron tras su muerte. Artista singularizado en su época, fue esclavo de encargos y líder de un género, que lo sometió a sus propias iteraciones a la par que buscaba su “verdadera” pintura original. Un grabado satírico sobre los copistas de Fortuny –convertida en una imagen recurrente y literal– explica la imitación como algo grotesco y falto de sinceridad. Las jerarquías de la copia, junto a la idea de estilo, formaron la concepción de la originalidad del artista, basada en el régimen de singularidad; un paradigma en los cánones de la representación pictórica que sería modificado por las vanguardias históricas, de las que emergería la noción moderna de la función del autor, constantemente socavada por las prácticas apropiacionistas de la posmodernidad.

El óleo es una mezcla pastada en el tiempo, en la revolucionaria persistencia del medio, en su repetición y diferencia. Es lógico que la reproductibilidad quedara impregnada en sus esencias, replanteando la originalidad de la copia y la potencia de lo falso en la producción pictórica, sus procesos, significados e interpretación. Las *ficciones patrimoniales* que planteamos son (re)invenciones del pasado basadas en los testimonios documentales, que hacen uso de la historia del arte a modo de ready-made. Pinturas encontradas, interpretadas y fabricadas como falsos anacronismos, fruto de acciones que activan los estratos temporales y los evocan en el presente, mostrando los modos en que nos apropiamos de los objetos culturales. Desvelan las improntas sobre las que se materializa el relato histórico, enlazándose a una narración sobre los procesos de apropiación, producción y consumo de estos objetos “impuros”. Selecciones y (re)presentaciones que hacen uso de la ficción, planteando una incertidumbre entorno a los objetos patrimoniales, que cuestionan lo culturalmente representativo y se preguntan cómo la vida entra en el museo.

ACTUAR

Construimos el relato y lo empujamos internamente, asumiendo el papel necesario: somos actoras de una trama que no ha sido escrita de antemano. Entre el conocimiento, la práctica y el “descubrir cómo”, asumimos el rol multitarea de fabricar un artefacto y ponerlo en funcionamiento. Las actividades que desarrollamos

durante el tiempo-de-proyecto siguen metodologías “adaptativas”, provocando un encuentro entre métodos ⁸ del que participa el objeto construido. Una opción estética que denota el carácter interdisciplinar de la práctica artística, sus metodologías múltiples y ámbitos diversos de reflexión y acción. Al materializar *Las cajas chinas* desarrollamos una búsqueda en fondos documentales, combinando la investigación y la práctica detectivesca; falsificamos pinturas perdidas en la guerra haciendo uso del conocimiento tácito, la afición por la copia y la empatía hacia las imposturas, promovidas por el encuentro de un contexto paradójico y singular: la ciudad de los copistas. Observamos el museo rebuscando en su historia, contrastando su ideología. Sabemos que una obras entran y otras no, ¿cómo lograr ser elegidas? Actuamos indirectamente, a través de los mecanismos de la simulación, aunque sabemos de antemano que la apariencia –como la máscara– sirve tanto para velar como para descubrir un rostro. La ironía de la copia china –la pintura barata– se transforma en aquel signo referencial extraviado en el espacio saturado de la mercancía y “lo global”. Transportamos esa “copia original” para enlazar un círculo imaginario y desvelarla, sumándola a la repetición de imágenes existentes, reproducciones, apropiaciones y citas que desbordaron al museo, socavando las nociones de autenticidad y originalidad.

La acción concluye un viaje material y un pensamiento nómada que conecta dos contextos alejados, examinando los sistemas que enlazan los consumos del arte y la mercancía. Provoca una cadena de respuestas y cumple unos objetivos contenidos, desplegando la fisonomía de una ruta a través de la pintura como concepto movedizo y controvertido. Al finalizar, la documentación de los procesos ha expandido el proyecto, constituyéndose a modo de archivo; actualmente, mientras lo organizamos de nuevo, construyendo la web ⁹, nos planteamos el potencial de su propia estructura dialéctica, en tanto que conjunto de elementos activos. La visualidad del documento indexado y la multiplicidad inmanente del medio, determinan otros modos de lectura y enlaces, en los que cada uno de los nodos es una prolongación que desestabiliza la integridad del archivo.

8. Mieke Bal, op. cit., p. 11.

9. www.lascajaschinas.net

BIBLIOGRAFÍA





A

- ABÉLÈS, Marc. *Pekin 798*. Editions Stock, Paris, 2011.
- ABRIL ASCASO, Oscar; BONET, Pilar; MOREY, Joan. *BCN PRODUCCIÓ'11*. Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 2011.
- ÁLVAREZ LOPERA, José. *El Greco: estudio y catálogo*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2005.
- ANES, Gonzalo. *Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado*. Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Historia de la Pintura Española. Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1969.
- . *Historia de la Pintura Española. Escuela Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1983.
- . *Historia de la Pintura Española. Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972.
- Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes*. Edición de Burgos, 1554.
- ARGERICH, Isabel; ARA, Judit (eds.). *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Instituto de Patrimonio Cultural de España; Museo Nacional del Prado, Madrid, 2ª ed., 2009.
- ARNAIZ, José Manuel. *Eugenio Lucas. Su Vida y su Obra*. M. Montal, Madrid, 1981.

B

- BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac, Murcia, 2009.
- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier. *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Anagrama, Barcelona, 2005.
- BALSA DE LA VEGA, Rafael. *Eugenio Lucas*. Progreso Gráfico, Madrid, 1911.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987.
- BASSEGODA, Bonaventura (ed.). *Col·leccionistes, col·leccions i museus : episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Universitat Autònoma de Bar-

- celona. Servei de Publicacions, Bellaterra, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2007.
- BENET, Rafael. *Xavier Nogués. Caricaturista y pintor*. Ediciones Omega, Barcelona, 1949.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1989.
- . *Libro de los pasajes*. Akal, Madrid, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- BORONAT, Maria Josep. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999.
- BOSCH, Lolita. *La familia de mi padre*. Random House Mondadori, Barcelona, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas (coord.); HUYSEN, Andreas. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. CENDEAC, Murcia, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004.
- . *Radicante*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2009.
- BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal Estudios Visuales, Madrid, 2010.
- BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.

C

- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- CARBONELL, Jordi À.; QUÍLEZ, Francesc M. *La batalla de Tetuán de Fortuny*. MNAC, Barcelona, 2013.
- CHARNEY, Noah. *The art of forgery. The minds, motives and methods of master forgers*. Phaidon, Londres, 2015.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.). *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Congreso Internacional*. Universidad Complutense de Madrid - Servicio de Publicaciones, Madrid, 2010.
- CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las*

políticas de arte y la identidad. Akal, Madrid, 2005.

D

D'ORS, Eugeni. *Catàleg de la exposició de pintura del concurs Plandiura 1922-23*. Galeries Laietanes, Barcelona, 1923.

DANTO, Arthur C. *Después del Fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, 2005.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta, Madrid, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

—. *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada, Madrid, 2012.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; GALLEGU, Julián. *Velázquez*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.

E

ECO, Umberto. *El nombre de la rosa*. Editorial Lumen, Barcelona, 1982.

ESCALA, Gloria; FONTBONA, Francesc; VIDAL, Cecilia. *Isidro Nonell. Antològica*. Ibercaja, Zaragoza, 2007.

F

FAIDUTTI, Bruno. *Images et connaissance de la licorne*. Tesis doctoral, Universidad París XII, 1996.

FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. (1936-2007) Desde la Guerra Civil a nuestros días*. Vol. V. Fundación Universitaria Española, 2007.

FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio. "La fotografía militar en la Guerra de África: Enrique Facio", en *Ceuta y la Guerra de África de 1859-1860*. XII Jornadas de historia de Ceuta. Instituto de Estudios Ceutíes, Ceuta, 2009, pp. 459-492.

FONTBONA, Francesc; DURÁ, Victoria. *Catàleg del*

Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I-Pintura. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Universidad Autónoma de Tlaxcala; La Letra Editores, México, 1990.

—. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid, 2005.

G

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Los usos sociales del patrimonio cultural", en *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Comares, 1999, pp. 16-33.

—. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 1995.

—. *La globalización imaginada*. Paidós, Buenos Aires, 1999.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Eugenio Lucas*. Cobalto, Barcelona, 1948.

GIRONELL, Martí. *Strappo*. Ediciones B, Barcelona, 2015.

von GOETHE, J. Wolfgang. *Kurze Schriften zu Kunst und Literatur (1792-1797)*. Carl Hanser Verlag, 1990.

GOLDSCHIEDER, Ludwig. *El Greco. Pinturas, dibujos y esculturas*. Seix Barral, Barcelona, 1956.

GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, Buenos Aires, 2014.

GUASCH Y HOMES, Francisco; BATLLE AMETLLÓ, Esteban. *Catálogo del Museo de Bellas Artes (Arte Contemporáneo)*. Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1926.

GUDIOL, Josep. *The complete paintings of El Greco (1541-1614)*. Greenwich House, Nueva York, 1983.

H

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. "Museos para no dormir: la posmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural", en LORENTE, Jesús

Pedro (dir.); ALMAZÁN, David (coord.). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003, pp. 125-144.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas, Murcia, 2012.

J

JARDÍ, Enric. *Nonell*. Polígrafa, Barcelona, 1969.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Fundación Arte y Mecenazgo, Barcelona, 2013.

JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Espasa-Calpe, Madrid, 1953.

K

KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 2006.

L

LÓPEZ DE AYALA Y LÓPEZ DE TOLEDO, Jerónimo. *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo*. Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Toledo, Toledo, 1959.

M

MADRAZO, Pedro. *Catálogo descriptivo e histórico*. Museo del Prado, Madrid, 1872.

MAILLARD, Chantal. *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-textos, Valencia, 2009.

MAM, *Guía del Museo de Arte Moderno. Palacio de la Ciudadela*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1945.

MANEN, Martí. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Consonni, Bilbao, 2012.

MARCH I ROIG, Eva. *Els museus d'art de Barcelona des de la Dictadura de Primo de Rivera fins la proclamació de l'Estat català: 1923-1934. La consolidació d'un model museogràfic*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament d'història de l'art, Barcelona, 2006.

MARZO, Jorge Luís. "El arte fuera de contexto", en

BARBIERI, Mariano (comp.). *Buscando Señal. Lecturas sobre nuevos hábitos de Consumo Cultural*. Centro Cultural de España, Córdoba, 2010, pp. 132-161.

MAYER, August L. *Ausstellung Eugenio Lucas D.Ä. und Verwandte Meister*. Galerie Heinemann, München, 1912.

MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 1996.

MENDOZA GARRIGA, Cristina (dir.). *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1987.

MERLI, Joan. *Isidre Nonell*. Edicions de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Barcelona, 1938.

MIQUEL Y BADÍA, Francesc. *Fortuny. Su vida y obras*. Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, Barcelona, 1887.

MNAC, *Isidre Nonell 1872-1911*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2000.

MOFFITT, John F. *El caso de la Dama de Elche. Crónica de una leyenda*. Destino, Barcelona, 1996.

MONEGAL, Antonio (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Ediciones Paidós Ibérica; Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2007.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Los Bayeu*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1979.

MORGAN, David; LANINGHAM, Susan; BANN, Stephen; et al. *Francis Alÿs. Fabiola: an investigation*. Dia Art Foundation, New York, 2008.

MUSEO DE ARTE DECORATIVO Y ARQUEOLÓGICO, *Guía-catálogo*. Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1930.

MUSEO DE BELLAS ARTES, *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, Barcelona, 1906.

Museos Arte y Arqueología de Barcelona. Junta de Museos, Barcelona, 1924.

MUSEU D'ART DE CATALUNYA, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Art Romànic, Art Gòtic, Art del Renixement, Art Barroc*. Junta de Museus, Barcelona, 1936.

O

O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideolo-*

gía del espacio expositivo. CENDEAC, Murcia, 2011.

ORIHUELA, Mercedes. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. Vol. III Nuevas Adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*. Museo del Prado, Madrid 1996.

P

de PASTORBA, Bernardino. *La vida y la obra de Velázquez. Estudio biográfico y crítico*. Compañía Bibliográfica Española, 1955.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. Vol. I. La Colección Real*. Espasa Calpe, Madrid, 1990.

—. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. Vol. II. El Museo de la Trinidad*. Espasa Calpe, Madrid 1991.

PORTÚS, Javier. *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2013.

PRADA, Juan Martín. *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Fundamentos, Madrid, 2001.

R

RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.). *El sistema del arte en España*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2010.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte contemporáneo*. Akal, Madrid, 2009.

RANCIÈRE, Jaques. *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

RUBIRA, Sergio (ed.). *La copia, lo falso (y el original)*. XV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Comunidad de Madrid, Madrid, 2009.

RUIZ GÓMEZ, Leticia. *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007.

S

de SANTOS MORO, Francisco. *La vida en papel de arroz. Pintura China de exportación*. Ministerio de Cultura; Museo Nacional de Antropología, Madrid, 2007.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Madrid, 2003.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, Buenos Aires, 2014.

T

TAM, Karen. "Dolce & Banana, A Shanzhai Creator's Manual: production and consumption of fake in contemporary Chinese art practices", en HULME, Alison (ed.). *The Changing Landscape of China's Consumerism*. Chandos Publishing, 2014, pp. 83-106.

V

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Editoria Planeta, Barcelona, 1997.

VIDAL MASNOU, Cecília. *Xavier Nogués (1873-1941)*. Fundació Xavier Nogués, Barcelona, 2010.

VV.AA. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. MACBA; Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2011.

VV.AA. *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. MACBA, Barcelona, 2010.

W

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Akal, Madrid, 2010.

WONG, Winnie Won Yin. *After the Copy: Creativity, Originality and the Labor of Appropriation*. Dafen Village, Shenzhen, China (1989-2010). Tesis doctoral, Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), Departamento de Arquitectura, Massachusetts, 2010.

REVISTAS Y PUBLICACIONES

A

ÁLVAREZ, Pablo; BENJUMEA, Juan Rubén. “Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural” [en línea], *Arte y políticas de la identidad*, Vol. 5, diciembre de 2011, pp. 27-42. <<http://revistas.um.es/api/article/view/146201>> [consulta: 24.08.2015].

AZCUE, Leticia. “De Gemito a Benlliure. Retratos escultóricos de Marià Fortuny i Marsal en España” [en línea], *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº 23-24, 2009-2010, pp. 153-171. <<http://www.raco.cat/index.php/ButlletiRACBAS/article/viewFile/242262/329486>> [consulta: 02.07.2015].

B

BAL, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales” [en línea], *Estudios Visuales: La polémica sobre el objeto de los estudios visuales*, nº 2, diciembre de 2004. <<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/bal.pdf>> [consulta: 04.10.2015].

BENJAMIN, Walter. “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, *Cuadernos de la Biblioteca de Córdoba*, nº 2, pp. 9-16.

BREA, José Luís. “El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización” [en línea], *aleph*, 1997. <<http://aleph-arts.org/pens/ics.html>> [consulta: 22.01.2014].

C

CARBONELL ESTELLER, Eduard. “El Museu Nacional d’Art de Catalunya”, *Barcelona Metròpolis Mediterrània. Cuaderno Central*, Ayuntamiento de Barcelona, nº 55, abril-junio de 2001, pp. 11-13.

D

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Cuando las imágenes tocan lo real” [en línea], conferencia de apertura del *Curso de apreciación del arte contemporáneo | Cuando las imágenes tocan lo real*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 3 de abril de 2007. <<http://www.macba.cat/>

[uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)> [consulta: 16.12.2014].

E

ESCALA, Glòria. “Sèries Nonell”, *Revista de Catalunya*, nº 265-266, octubre-noviembre de 2010, pp. 109-163.

ESPAÑA, CORTES GENERALES. Resolución de 18 de mayo de 2010, aprobada por la Comisión Mixta para las Relaciones con el Tribunal de Cuentas, en relación con el Informe de fiscalización del Museo Nacional del Prado, ejercicio 2005. *B.O.E.*, 2 de julio de 2010, nº 160, Sec. III., pp. 58163-58201.

—. Resolución de 25 de noviembre de 2014, aprobada por la Comisión Mixta para las Relaciones con el Tribunal de Cuentas, en relación con el Informe de fiscalización del Museo Nacional del Prado, ejercicio 2012. *B.O.E.*, 9 de marzo de 2015, Sec. III., nº 58, pp. 21209-21269.

ESTEBAN RODRÍGUEZ, Mario. “La China reformista y el mantenimiento del Partido-Estado”, *Papeles del Este*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 13, 2007, pp. 1-16.

F

FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”, conferencia en el Cercle des études architecturales el 14 de marzo de 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984.

G

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?”, *Diálogos de la comunicación*, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS), nº 17, Perú, 1987, pp. 4-11.

GÓMEZ VARGAS, Héctor. “La producción artística en tiempos del capitalismo cultural”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Revista de investigación y análisis*, Vol. XVII, nº 33, 2011, pp. 161-168.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan; MEZA LORA, José Salvador.

“Shenzhen zona económica especial”, *Problemas del desarrollo*, Vol. 40, nº 156, enero-marzo de 2009, pp. 101-124.

GUASCH, Anna María. “Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global” [en línea], *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Vol. 2, nº 2, diciembre de 2008, pp. 10-20. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021515002>> [consulta: 20.08.2015].

GUASH, Anna María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Materia. Revista d'Art*, Universidad de Barcelona. Departamento de Historia del Arte, Vol. 5, 2007, pp. 157-183.

H

HEINICH, Nathalie. “La falsificación como reveladora de la autenticidad”, *Revista de Occidente*, nº 345, febrero de 2010, pp. 5-27.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. “Estética del guardar-como” [en línea], *FAKTA. Teoría del arte y crítica cultural*, 12 de marzo de 2014. <<https://revista.fakta.wordpress.com/2014/03/12/estetica-del-guardar-como-por-domingo-hernandez-sanchez>> [consulta: 10.11.2014].

L

LLOVERA, Josep. “Imitadores de Fortuny” [grabado], *La Ilustración Artística. Suplemento Artístico*, año VI, nº 309, Barcelona, 28 de noviembre de 1887, p. 9.

M

MANONELLES, Laia. “El arte de acción en China: la producción artística como compromiso”, *Inter Asia Papers*, nº 9, 2009, pp. 1-39.

MEIXIBOIRA, Loreto. “Lacerámica decorada d'en Xavier Nogués” [en línea], *Butlletí del Centre d'Estudis de la Terra Alta*, nº 41, 2004, pp. 35-40. <<http://raco.cat/index.php/ButlletiCETA/article/view/216782/295366>> [consulta: 08.08.2015].

MENDOZA, Cristina; QUÍLEZ CORELLA, Francesc. “Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn

de la seva darrera etapa artística”, *Butlletí del Museu d'Art de Catalunya*, nº 9, Barcelona, 2008, pp. 113-133. MESA, Carlos E. “Divagaciones sobre la literatura picaresca”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, nº 3, 1971, pp. 559-617.

O

OLIVARES, Rosa. “Nadie se dio cuenta” [en línea], *Exit-express*, septiembre de 2015. <<http://exit-express.com/nadie-se-dio-cuenta>> [consulta: 02.10.2015].

OLMOS, Ricardo; TORTOSA, Trinidad. “El caso de la Dama de Elche: más que una divergencia”, *Archivo Español de Arqueología*, nº 69, 1996, pp. 219-226.

P

PARDO, Jose Luís. “El gesto filosófico de Deleuze”, *Índex*, nº 1, primavera de 2011, pp. 9-11.

R

RACHMAN, Stephen. “Memento Morbi: Lam Qua's Paintings, Peter Parker's Patients”, *Literature and Medicine*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 23, nº 1, 2004, pp. 134-159.

T

TEIXIDOR, Juan. “Eugenio Lucas”, *Destino*, nº 576, 21 agosto de 1948, p. 16.

TINARI, Philip. “Original copies: the Dafen Oil Painting Village”, *Artforum*, Vol. 46, nº 2, octubre de 2007, pp. 343-351.

TORMO, Elías. “Lucas, nuestro pequeño Goya”, *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año II, nº 8, febrero de 1913, pp. 220-245.

V

VIDAL, Mercè. “En torno al patrimonio de los museos de arte de Barcelona”, *Barcelona Metròpolis Mediterrània. Cuaderno Central*, Ayuntamiento de Barcelona, nº 64, octubre-diciembre de 2004, pp. 28-31.

VV.AA. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Ayuntamiento de Barcelona, Vols. 1-9, 1941-1951.

VV.AA. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Junta de Museos, Vols. 1-7, nº 1-79, junio de 1931-diciembre de 1937.

VV.AA. *Gaset de les arts: Número extraordinari dedicat a la Col·lecció Plandiura*, año I, nº 2, Barcelona, octubre de 1928.

VV.AA. *La Ilustración Artística: Fortuny. Número extraordinario*, año VII, nº 314, Barcelona, 2 enero de 1888.

VV.AA. *Revista de Occidente: La originalidad falsificada. Cómo se forja la cultura española*, nº 410-411, Madrid, julio-agosto de 2015.

W

WONG, Winnie Won Yin. "Framed Authors: Photography and Conceptual Art from Dafen Village", *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 7, nº 4, julio de 2008, pp. 32-43.

X

XIAOJI, Lin. "Art Factory. Art in mass production in Dafencun" [en línea], *Emerging Markets Insight*, Mirae Asset Financial Group, mayo-junio de 2012, pp. 23-27. <<http://investments.miraeasset.com.hk/download/Emerging-markets-insight/201205/Emerging-Markets-Insight-201205.pdf>> [consulta: 27.02.2015].

HEMEROTECA

A

“Ahir, a la Generalitat. El Sr. Macià va fer declaracions”, *La Publicitat*, nº 18070, 10 de julio de 1932, p. 2.

ALTARES, Guillermo. “Los museos en la era del «selfie»” [en línea], *El País*, Cultura, 5 de septiembre de 2014. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/05/actualidad/1412517551_429563.html> [consulta: 25.08.2015].

B

de BARAÑANO, Kosme “Jeff Koons, omnipresente” [en línea], *El Mundo*, Cultura, 19 de agosto de 2014. <<http://www.elmundo.es/cultura/2014/08/19/53f22e27ca474176208b4578.html>> [consulta: 26.08.2015].

BONET MOJICA, Luís. “Así se salvó el Museo del Prado. Alberto Porlan recrea con imágenes el rescate del tesoro artístico durante la Guerra Civil” [en línea], *La Vanguardia*, 10 de noviembre de 2004, p. 39. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2004/11/10/pagina-39/33690144/pdf.html>> [consulta: 16.11.2014].

BUSQUETS, Jordi. “El regreso del «Album Fortuny»” [en línea], *El País*, 24 de octubre de 2001. <http://elpais.com/diario/2001/10/24/catalunya/1003885661_850215.html> [consulta: 22.06.2015].

—. “Muñoz Ramonet inició su colección con 225 piezas, que compró en 1950” [en línea], *El País. Edición Cataluña*, Barcelona, 23 de octubre de 2001. <http://elpais.com/diario/2001/10/23/catalunya/1003799258_850215.html> [consulta: 17.06.2015].

C

CELIS, Barbara. “El pintor que falsificaba gratis” [en línea], *El País*, 30 de enero de 2011. <http://elpais.com/diario/2011/01/30/domingo/1296363154_850215.html> [consulta: 12.09.2015].

CIA, Blanca. “Pediremos judicialmente a las hijas la entrega de las obras desaparecidas” [en línea], *El País. Edición Cataluña*, 19 de agosto de 2013. <<http://>

ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/19/catalunya/1376942260_269296.html> [consulta: 20.06.2015].
CRESPO, Txema G. “Umberto Eco dice en el Guggenheim que «el museo del tercer milenio debería atender una sola obra de arte»” [en línea], *El País*, 26 de junio de 2001. <http://elpais.com/diario/2001/06/26/paisvasco/993584399_850215.html> [consulta: 25.08.2015].

E

ESTEROW, Milton. “The many faces of George Washington” [en línea], *Art News*, 1 de octubre de 2009. <<http://www.artnews.com/2009/10/01/the-many-faces-of-george-washington/>> [consulta: 13.02.2015].

F

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. “Elogio de la réplica” [en línea], *El País*, 1 de febrero de 2013. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/31/madrid/1359654985_497302.html> [consulta: 12.02.2013].

FOLCH I TORRES, Joaquim. “L’adquisició de la col·lecció Plandiura per als Museus de la Ciutat”, *La Veu de Catalunya*, nº 11255, 8 de julio de 1932, p. 1.

FOLCH, Dolors. “Guerreros de Xian: La guardia del emperador” [en línea], *El País*, 29 de julio de 2012. <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/28/actualidad/1343491048_081487.html> [consulta: 22.08.2015].

FRIEDMAN, Thomas L. “China to the Rescue? Not!” [en línea], *New York Times*, 20 de diciembre de 2008. <<http://www.nytimes.com/2008/12/21/opinion/21friedman.html>> [consulta: 29.01.2015].

FUK, “La adquisición de una colección de obras pictóricas”, *Luz*, 12 de julio de 1932.

G

GAPPER, John. “The forger’s story” [en línea], *Financial Times Magazine*, 21 de enero de 2011. <<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/5905c640-2359-11e0-8389-00144feab49a.html>> [consulta: 13.09.2015].

GARCÍA, Leticia. “Prada, China y el «halago» de la copia” [en línea], *El País*, 12 de diciembre de 2014. <http://elpais.com/elpais/2014/12/08/estilo/1418041337_976672.html> [consulta: 19.09.2015].

GUANSÉ, Domènec. “Podem deixar emigrar el nostre patrimoni artístic?”, *La Rambla*, nº 130, 11 de julio de 1932, p. 3.

I

ISERN, Joan Josep. “«Muñoz-Ramonet, societat il·limitada», de Xavier Muñoz” [en línea], *VilaWeb*, 13 de junio de 2012. <<http://blocs.mesvilaweb.cat/jotajotai/?p=224464>> [consulta: 22.06.2015].

L

“La colección Plandiura es un absurdo”, *El Diluvio. Diario Republicano*, nº 119, 18 de mayo de 1932, p. 4.

“La colección Plandiura y los partidos políticos”, *El Noticiero Universal*, 14 de julio de 1932.

“La Colección Plandiura”, *Solidaridad Obrera*, nº 466, 17 de julio de 1932, p. 1.

LOC, “El Louvre justifica la visita privada de Beyoncé por «razones de seguridad»” [en línea], *El Mundo*, 14 de septiembre de 2014. <<http://www.elmundo.es/loc/2014/10/14/543d3f0e268e3ee13e8b45a1.html>> [consulta: 25.08.2015].

LU, Liu “Master of the arts” [en línea], *ChinaDaily USA*, 4 de noviembre de 2011. <http://usa.chinadaily.com.cn/business/2011-11/04/content_14039721.htm> [consulta: 20.02.2015].

M

MARCOS, José. “El Prado no encuentra 885 obras” [en línea], *El País*, 19 de julio de 2014. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/18/actualidad/1405705813_776531.html> [consulta: 10.06.2015].

MARTÍ GÓMEZ, José. “Julio Muñoz: águilas sin vuelo”, *La Vanguardia*, 6 de noviembre de 1985, p. 28.

MNAC, “Les falsificacions i el valor legitimador del museu: el projecte de les caixes xineses (taula rodona)” [en línea], *El Museu Explora. Obres d'art a examen* [dosier de prensa], p.12. <[http://www.museunacional.](http://www.museunacional.cat/sites/default/files/premsa_explora_cat_def_0.pdf)

[cat/sites/default/files/premsa_explora_cat_def_0.pdf](http://www.museunacional.cat/sites/default/files/premsa_explora_cat_def_0.pdf)> [consulta: 09.10.2015].

MONTAÑÉS, José Ángel. “20 años desheredados” [en línea], *El País*, 12 de mayo de 2011. <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/05/12/actualidad/1305151201_850215.html> [consulta: 20.06.2015].

—. “En el cielo manda Dios; en la tierra, los Muñoz” [en línea], *El País*, 18 de agosto de 2013. <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/17/actualidad/1376776010_726211.html> [consulta: 19.06.2015].

—. “La casa de Muñoz Ramonet albergará una biblioteca subterránea” [en línea], *El País. Edición Cataluña*, 06 de abril de 2015. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/04/06/catalunya/1428315770_029864.html> [consulta: 22.06.2015].

—. “Se llevaron las obras de arte de Muñoz Ramonet en dos tráileres” [en línea], *El País*, 17 de febrero de 2014. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/16/catalunya/1392578011_591042.html> [consulta: 20.06.2015].

MORLA, Jorge. “El circo de Jeff Koons llega a Bilbao” [en línea], *El País*, Cultura, 08 de junio de 2015. <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/08/actualidad/1433770807_633937.html> [consulta: 26.08.2015].

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, “El Museo del Prado recibe como copistas un grupo de pintores de las mejores escuelas de Bellas Artes de China” [en línea], *Museo Nacional del Prado*, Sala de Prensa, 23 de enero de 2013. <<https://www.museodelprado.es/sala-de-prensa/noticias/noticia/browse/6/volver/72/actualidad/el-museo-del-prado-recibe-como-copistas-un-grupo-de-pintores-de-las-mejores-escuelas-de-bellas-artes>> [consulta: 11.02.2013].

O

OSNOS, Evan; JINGXIAN, Lu. “An artists’ colony, on a Chinese scale” [en línea], *Los Angeles Times*, 18 de febrero de 2007. <<http://articles.latimes.com/2007/feb/18/news/adfg-chpix18>> [consulta: 25.02.2015].

“Otra vez el caso Plandiura”, *El Diluvio. Diario Republicano*, nº 128, 28 de mayo de 1932, p. 1.

P

PAETSCH, Martin. "China's Art Factories: Van Gogh From the Sweatshop" [en línea], *Spiegel Online*, International, 23 de agosto de 2006. <<http://www.spiegel.de/international/china-s-art-factories-van-gogh-from-the-sweatshop-a-433134.html>> [consulta: 25.02.2015].

POCH, Rafael. "En la «ciudad de los pintores»» [en línea], *La Vanguardia*, Cultura, 11 de octubre de 2008. <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20081011/53558251838/en-la-ciudad-de-los-pintores.html>> [consulta: 07.01.2015].

U

UB. "Montse Carreño y Raquel Muñoz: «La polémica, la confrontación y el debate se inscriben en el medio artístico»" [en línea], *Revista La Universitat*, 19 de

marzo de 2012. <http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2012/Entrevistes/cajas_chinas.html> [consulta: 09.10.2015].

—. "Presentació del projecte artístic «Las cajas chinas», a la Facultat de Belles Arts" [en línea], *Revista La Universitat*, 6 de marzo de 2012. <http://www.ub.edu/web/ub/ca/menu_eines/noticies/2012/03/012.html> [consulta: 09.10.2015].

Y

"¡Y ca, hombre!", *El Diluvio. Diario Republicano*, nº 121, 20 de mayo de 1932, p. 4.

YINGYING, "Wu Ruiqiu, Painter, Entrepreneur, Charity worker" [en línea], *China Radio International's English Service*, Beyond Beijing, 19 de noviembre de 2008. <<http://english.cri.cn/4406/2008/11/19/1141s425175.htm>> [consulta: 25.02.2015].

WEBGRAFÍA

2013 GUANGZHOU INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL. “China’s Van Gogh”. <http://www.gzdoc.com/2013/index!solution.action?request_locale=en_US&id=94&> [consulta: 07.04.2015].

A

AGENCIA EFE España, *lafototeca.com* [fotografía]. <<http://efeeurope.newscom.com>> [consulta: 10.03.2015].

ALIEXPRESS, “100 unids * Ai Weiwei * semillas de girasol de porcelana TATE MODERN de londres”. <<http://es.aliexpress.com/item/Ai-Weiwei-PORCELAIN-SUNFLOWER-SEEDS-TATE-MODERN-LONDON/580352377.html>> [consulta: 03.09.2015].

B

BRAY, Paula. “Lam Qua”, *Powerhouse Museum*, Australia, 8 de julio de 2010. <<http://www.powerhousemuseum.com/imageservices/2010/07/lam-qua/>> [consulta: 02.02.2015].

C

CASA ASIA. <<http://www.casaasia.es>> [consulta: 08.10.2015].

CORBIS CORPORATION. *Corbis Images* [fotografía]. <<http://www.corbisimages.com>> [consulta: 10.03.2015].

D

DALMASES, Marc. *Composición para medios audiovisuales*. <<http://www.marcdalmases.com>> [consulta: 15.08.2015].

DULWICH PICTURE GALLERY. “Dulwich replaces Old Master painting with replica «Made in China»”, *Dulwich Picture Gallery*, febrero de 2015. <<http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/press-media/press-releases/dulwich-replaces-old-master-painting-with-replica-‘made-in-china’>> [consulta: 16.09.2015].

E

EPSRC. “Close Examination: Fakes, Mistakes and

Discoveries”, *The National Gallery* <<http://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/close-examination-fakes-mistakes-and-discoveries>> [consulta: 05.09.2015].

F

FOCUS TECHNOLOGY. “Shenzhen Artlover Culture & Art Development Co.,Ltd.”, *Made-in-China.com*. <<http://www.made-in-china.com/showroom/kevinartlover/companyinfo/Shenzhen-Artlover-Culture-Art-Development-Co-Ltd-.html>> [consulta: 02.03.2015].

FONDATION ALBERTO ET ANNETTE GIACOMETTI. “Annette Giacometti Prize”. <<http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/27/grants-and-prizes/96/the-laureates>> [consulta: 07.09.2015].

Fontcuberta, Joan. *Fundación Sputnik*. <<http://web.archive.org/web/20101104061053/http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/sputnik.html>> [consulta: 15.08.2015].

FUNDACIÓN BANCO SANTANDER. *Obras Maestras, Colección Santander al detalle*. <http://www.fundacionbancosantander.com/obras_maestras/#/es> [consulta: 10.08.2015].

G

GETTY IMAGES [fotografía]. <<http://www.gettyimages.es>> [consulta: 10.03.2015].

H

HARVEY CUSHING AND JOHN HAY WHITNEY MEDICAL LIBRARY. *Peter Parker’s Lam Qua Paintings Collection*. Yale University. <<http://library.medicine.yale.edu/find/peter-parker>> [consulta: 02.02.2015].

I

IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España); CCHS (Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC). *Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. <http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt> [consulta: 09.10.2015].

M

MARZO, Jorge Luis. “Las cajas chinas”, *No tocar por favor*, 18 de enero de 2013. <<https://notocarporfavor.wordpress.com/2013/01/18/las-cajas-chinas>> [consulta: 09.10.2015].

MELLUPE, Zane. *Yongkang Lu Art*. <<http://zane.mellupe.com/yongkanglu-art>> [consulta: 15.10.2014].

MIOP. <<https://miops.wordpress.com>> [consulta: 15.10.2014].

—. *Chinese Fantasy*. Yiwu One Euro Global Shop. <<https://chinesefantasy.wordpress.com>> [consulta: 15.10.2014].

MIRAE ASSET GLOVAL INVESTMENTS. <<http://www.miraeasset.com>> [consulta: 27.02.2015].

MUSEUM AT THE FASHION INSTITUTE OF TECHNOLOGY. “Faking It: Originals, Copies, and Counterfeits”, *State University of New York. Fashion Institute of Technology*. <<http://fitnyc.edu/22937.asp>> [consulta: 18.09.2015].

MYATT, John. *John Myatt. The Artist*. <<http://www.johnmyatt.com>> [consulta: 09.09.2015].

R

RACHMAN, Stephen. *The Mysteries of Lamqua: Medical Portraiture in China 1836-1855*. <<http://www.historicalvoices.org/lamqua>> [consulta: 02.02.2015].

ROMERO, Pedro G. “Archivo F.X.”, *arteypensamiento*, Universidad Internacional de Andalucía <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=28> [consulta: 21.04.2014].

—. *Archivo FX*. <<http://fxysudoble.com/es/archivo-f-x/>> [consulta: 07.04.2014].

ROSS, Bob. *The Joy of Painting*. <<http://www.bobross.com>> [consulta: 15.02.2015].

S

SAIEH, Nico. “Shenzhen case pavilion at UBPA, Expo Shanghai 2010 / Urbanus”, *ArchDaily*, 7 de mayo de 2010 <[http://www.archdaily.com/58921/expo2010-](http://www.archdaily.com/58921/expo2010-shenzhen-case-pavilion-urbanus)

[shenzhen-case-pavilion-urbanus](http://www.archdaily.com/58921/expo2010-shenzhen-case-pavilion-urbanus)> [consulta: 07.01.2015].

SHENZHEN DAFEN AND DECO Co., Ltd., *DafenVillageOnline.com*. <<http://www.dafenvillageonline.com/news/index.php>> [consulta: 28.02.2015].

SHENZHEN FINE ART <<http://www.szfineart.com>> [consulta: 10.08.2015].

T

THE YES MEN. <<http://theyesmen.org>> [consulta: 04.10.2015].

V

VAN GELDER, Hilde. “Francis Alÿs: Fabiola”, *Le magazine*, Blog invité: Hilde Van Gelder, Jeu de Paume, 25 de octubre de 2011. <<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/hildevangelder/2011/10/25/francis-alyis-fabiola>> [consulta: 30.08.2015].

W

WALKER VADILLO, Verónica. “El monumental mausoleo de los guerreros de Xian”, *Historia National Geographic*, nº 106, 2010. <http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/historia/secciones/7638/monumental_mausoleo_los_guerreros_xian.html> [consulta: 22.08.2015].

WIESEMAN, Marjorie E. “A Dead Soldier”, *The National Gallery*, 30 de junio de 2010. <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/a-dead-soldier>> [consulta: 05.09.2015].

WOLF, Michael. *Real Fake Art*. <<http://photomichaelwolf.com/#book-real-fake-art>> <<http://photomichaelwolf.com/#real-fake-art/1>> [consulta: 20.09.2015].

Y

YU, Haibo. *Dafen Oil Painting Village*. <http://www.haiboyu.com/index.php?/photoproject/2/dafen_oil_painting_village> [consulta: 05.03.2015].

FILMOGRAFÍA Y VÍDEOS

B

BAL, Mieke. “Trabajar con conceptos: el anacronismo como lupa” [archivo de vídeo] [en línea], conferencia celebrada el 2 de febrero de 2011 en E.T.S. de Ingeniería Informática de la Universidad Politécnica de Valencia como parte del Máster Artes Visuales y Multimedia. <<https://youtu.be/MzSLre7CH4E>> [consulta: 03.11.2014].

BIRKENSTOCK, Arne (dir.). *Beltracchi - The Art of Forgery* [tráiler] [en línea]. Global Screen, 2013, 2'15". <<https://www.globalscreen.de/cinema.documentary/content/show/190337>> [consulta: 08.09.2015].

C

CULLMAN, Sam; GRAUSMEN, Jennifer (dirs.). *Art and Craft* [DVD]. Non Sequitur Productions; Yellow Cake Films, 2014, 89'.

F

Flames of War [archivo de vídeo] [en línea]. 17 de septiembre de 2014. <<https://youtu.be/eX-holZD5Q0>> [consulta: 29.09.2014].

H

HUERGA, Manuel. “*Gaudí*”. *Converses amb els seus creadors (1998-2010)* [archivo de vídeo] [en línea]. Paco Poch, 2010. <<http://dai.ly/xp94ca>> [consulta: 07.08.2015].

O

OLIVER, Roser. *Después de Dios, Muñoz* [archivo de vídeo] [en línea]. Tv3. 30 minuts, 11 de mayo de 2014. <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/30-minuts/despues-de-dios-munoz/video/5223991>> [consulta: 18.06.2015].

P

PORLAN, Alberto. *Las cajas españolas* [DVD]. Drop a

Star, 2004, 90'.

R

REVISTA VÍA LIBRE. “Llega a Madrid el primer tren de mercancías entre China y España” [archivo de vídeo] [en línea], *Vía Libre. La revista del ferrocarril*, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 10 de diciembre de 2014. <<http://www.vialibre-ffe.com/noticias.asp?not=13404>> [consulta: 14.12.2014].

S

SIMON, Bob; DAVIS, Katherine (prod.). *The Con Artist* [archivo de vídeo] [en línea]. CBS News. 60 Minutes, 23 de febrero de 2014. <<http://www.cbsnews.com/news/art-forgery-wolfgang-beltracchis-multimillion-dollar-scam>> [consulta: 08.09.2015].

V

VELVET, Van (dir.). *La idea de tornar* [archivo de vídeo] [en línea]. Tv3; Parallel40, 11 de diciembre de 2011. <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/taller/la-idea-de-tornar/video/3846890>> [consulta: 12.06.2015].

W

WACHOWSKI, Andy; WACHOWSKI, Lana. *Matrix* [DVD]. Warner Bros, 1999, 136'.

Welcome to the “Islamic State” land (ISIS/ISIL) [archivo de vídeo] [en línea]. 24 de agosto de 2014. <<https://youtu.be/-wmdEFvsY0E>> [consulta: 29.09.2014].

WELLES, Orson. *F for Fake* [DVD]. Janus Film; SACI, 1973, 85'.

Y

YU, Haibo; YU, Tianqi (dir.). *China's van Gogh* [DVD] [documental]. Trueworks, 2015, 90'.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

A

ARCHIVO NACIONAL DE CATALUÑA, ANC 1-715: Junta de Museus de Catalunya, T-1382 – T-3180, 1895-1950.

G

GALERIE HEINEMANN, *Lagerbuch*, nº de registro 11777, 10 de agosto de 1912, p.10.

M

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Entradas y devoluciones de obras de arte autorizadas por la Comisaría General de Defensa del Patrimonio Artístico*, Archivo del Museo Nacional del Prado, 1936-1948, serie Depósitos, caja 93, leg. 15.24.

—, *Expedientes*, Archivo del Museo Nacional del Prado, Servicio de Documentación, Sala de Lectura.

—, *Guerra civil (1936-1939): salida de obras de arte a Francia*, Archivo del Museo Nacional del Prado, 1940-1945, serie Archivo General, caja 1343, leg. 11.240.

—, *Guerra Civil (1936-1940): Traslado y recuperación de*

obras de arte, Archivo del Museo Nacional del Prado, 1936-1940, serie Archivo General, caja 277, leg. 11.236.

—, *Guerra Civil Española: traslado de obras del Museo del Prado*, Archivo del Museo Nacional del Prado, 1936-1939, serie Archivo General, caja 991, leg. 11.234.

—, *Guerra Civil*, Archivo del Museo Nacional del Prado, 1936-1940, serie Archivo General, caja 1423, leg. 11.283.

—, *Inventario Digital*, Archivo del Museo Nacional del Prado, Servicio de Documentación, Sala de Lectura.

—, “Libros de copistas” [en línea], *Biblioteca digital*. <<https://www.museodelprado.es/investigacion/biblioteca/biblioteca-digital/libros-de-copistas>> [consulta: 10.04.2015].

—, *Libros de Registro*, Archivo del Museo Nacional del Prado, serie Archivo General, caja L-0068, legajo 11.276, exp. 1.

—, *Obras de arte depositadas por la Junta Delegada del Tesoro Artístico en el Museo del Prado durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Archivo del Museo Nacional del Prado, 1936-1939, serie Depósitos, caja 1000, leg. 11.235.



AGRADECIMIENTOS

Esta investigación narra un trayecto emprendido hace tiempo. Un viaje no es un resultado sino un cambio, una práctica en la que exploramos y compartimos experiencias. Donde no alcanza una mirada llega otra, que nos muestra un nuevo ángulo. En esta dimensión común y vital quiero agradecerlos acompañarme en el recorrido y el progreso.

A Antònia Vila, por la implicación, el estímulo constante y las aportaciones que han guiado este trabajo y que se suman a un tiempo común enriquecedor.
A Alicia Vela y Eloi Puig por el apoyo, la energía y los enlaces que compartimos y dan sentido a lo que hacemos.

Al equipo de Grabado de la Facultad de Bellas Artes, por vuestra ayuda y ánimos.

A Raquel Muñoz, por compartir este viaje y por el diseño de este libro.

A Oriol Gual, Ester Doblas y Montserrat Rectoret, de La Capella.

A Joan Morey, Oscar Abril Ascaso y Pilar Bonet.

A Santi Sala, Kim Capdevila, Joan Ramón Aromí, Sílvia Crespo y Txema Lanzarote, de Cultural Sense.

A los pintores de Dafen: Dong Zi, Jiang Yi Ming, Make, Wang Jun, WeiNie, Yü Sheng y Zeng Jie.

A Marc Dalmases, por la música creada para el vídeo de *las cajas chinas*.

A Pau Artigas, por el diseño y programación de lascajaschinas.net.

A la familia y amigos, por todo el apoyo.





US CAJES CHINE